◆ IRENA KRZYWICKA ◆ OLGIERD WOJTASIEWICZ ◆ KAZIMIERZ WYKA ◇

ODRODZENIE

TYGODNIK

Redakcja: Daszyńskiego 16
Administracja: Daszyńskiego 14
Cena 25 zł

Rok VI | Warszawa, dnia 20 marca 1949 r. | Nr 12 (225)

LEON KRUCZKOWSKI — rysunki ADAMA PERZYKA

NIEMCY SĄ LUDZMI

AKT PIERWSZY

Czas akcji: koniec lata 1943

ODSŁONA I

W okupowanej Polsce. Kancelaria posterunku żandarmerii niemieckiej w małym miasteczku. Stół, krzesła, szafa, portret Hitlera, mapa, jakiś afisz propagandowy. Na stojaku tylko jeden karabin. Na krześle duża waliza, żandarm HOPPE boryka się z nią, jest tak wypchana, że niesposób zamknąć.

Drzwi otwierają się, młynarz SCHULTZ wchodzi, szturchańcem wpychając przed sobą 10—12 letniego chłopca, DZIECKO ŻYDOWSKIE, w podartych resztkach odzieży, wynędzniałe i już nie tyle przerażone co zobojętniałe na wszystko.

SCHULTZ: Ajlitla!

HOPPE *(zajęty walizą)*: Ajlitla!

SCHULTZ: Cóż to, pan Hoppe dzisiaj sam na posterunku?

HOPPE *(przekłada i upiata w walizie)*: Jak pan widzi. Wszyscy pojechali w teren. Ale wrócą, przed wieczorem wrócą.

SCHULTZ *(podchodzi bliżej)*: Podróż jakaś? Urlop może?

HOPPE: Żebyś pan wiedział. Urlop. Całe trzy dni, nie licząc podróży.

SCHULTZ: Winszuję. O to dziś nie łatwo.

HOPPE *(prostuje się)*: Bo też to jest coś zupełnie extra, panie Schultz! Pan wie, kto to taki — Sonnenbruch, profesor Sonnenbruch? Sławny uczony, chluba niemieckiej biologii. Obchodzi pojutrze trzydziestolecie swojej pracy naukowej. To wielkie święto u nas, w Getyndze. A ja jestem, musi pan wiedzieć, najstarszym woźnym w zakładzie profesora Sonnenbrucha, dwadzieścia lat już przy nim! I profesor wystarał mi się o trzy dni urlopu, nie licząc podróży! Niech pan pomyśli co to za człowiek! Ma swoje stosunki, więc zrobił mi niespodziankę. Chce żebym i ja brał udział w tej uroczystości. Nie ma pan pojęcia, co to za człowiek, panie Schultz!

SCHULTZ *(drwiąco)*: Przy okazji coś się zawiezie do domu. Nie można powiedzieć, waliza aż stęka, taka wypchana. *(Szturchaniec)* I z żoną pan Hoppe się prześpi, co?

HOPPE: Jo, i od tego tutaj gówna przez parę dni z daleka. Też coś warte.

SCHULTZ: Nie podoba się, co? Śmierdzi służba? Wolałoby się w Getyndze, z uczonymi, w czystej robocie? Jo, jo! Dlatego my tu właśnie przyszli na Wschód, żeby zrobić czysto i ładnie. Źle mówię, panie Hoppe?

HOPPE: Źle, nie powiem, ale żeby pan znał Getyngę i profesora Sonnenbrucha... *(innym tonem)* Pan ma jakiś interes do nas, panie Schultz?

SCHULTZ: Jo, mam interes. Pan mnie zna, że na puste gadanie nie przychodzę. Mam interes, ale nie duży. O, tam stoi. *(wskazuje dziecko żydowskie)*.

HOPPE *(dopiero teraz spostrzega)*.

SCHULTZ: Szczenię żydowskie. Znalazłem to pod krzakiem, w zagajniku, koło młyna. Przyprowadziłem, żeby pan z nim zrobił co trzeba. *(Do dziecka)* Czemu się gapisz, ty wszarzu? Pod ścianę i odwrócić się!

DZIECKO *(wykonuje rozkaz)*.

SCHULTZ: Mogłem go sam od ręki załatwić, ale pomyślałem sobie *(z naciskiem)* niech i pan Hoppe się rozerwie. W naszym małym miasteczku nudno... niech i pan Hoppe... A zresztą, według przepisów...

HOPPE: Według przepisów, mówi pan...

SCHULTZ: I właściwie to już wszystko. Zostawiam panu tego diabełka i radzę zrobić go raz-dwa, żeby broń Boże nie dmuchnął panu spod ręki. *(Idzie ku drzwiom, zatrzymuje się przed nimi, patrzy przenikliwie na Hoppego)* Jo, tu na Wschodzie brudno i śmierdzi. Życzę dobrego urlopu w Getyndze, panie Hoppe. Ajlitla! *(wychodzi)*.

HOPPE *(patrzy na drzwi, które zamknęły się za Schultzem, potem powoli przenosi wzrok na dziecko, stojące twarzą do ściany, po chwili, szorstko)*: Nie stój tam jak pień. Pokaż się.

DZIECKO *(odwraca się)*.

HOPPE *(podchodzi bliżej)*: Żyd?

DZIECKO *(potakuje głową)*.

HOPPE: Po co ty chodzisz po świecie?

DZIECKO: Ja nie wiem...

HOPPE: Co ja mam z tobą zrobić?

DZIECKO: Ja nie wiem.

HOPPE: Nie wiesz, ty nic nie wiesz! *(krzyczy)* A ja muszę wiedzieć, rozumiesz? ja muszę! *(Spokojnie)* Ale jedno chyba wiesz na pewno, że z tobą źle?

DZIECKO: Źle, proszę pana. Wszystkich już zabili. Mamę, dziadka, małą Esterkę... Jeszcze tylko ja... *(od dawna patrzy łakomie na talerz z jabłkami, stojący na stole)* Niech mi pan da jedno takie jabłko...

HOPPE *(zaskoczony)*: Jabłko? *(Wzrusza ramionami, podchodzi do stołu, wybiera jabłko, podaje)* Na, masz!

DZIECKO *(łakomie gryzie jabłko)*.

HOPPE *(siada przy stole, bębni ołówkiem po blacie, po chwili)*: Diabli cię tu nadali, akurat dzisiaj...

DZIECKO: Niech pan się nie gniewa. Sam zostałem. Przez dwa tygodnie udawało mi się, to w lesie, to w ziemniakach... czasem ludzie pomogli... Ale teraz już koniec... *(po chwili)* Tamten pan zły, zbił mnie po twarzy... Pan za to inny człowiek, dobry...

HOPPE: Głupiś! Wcale nie jestem dobry. Teraz wojna, nie ma dobrych ludzi, rozumiesz? *(Wstaje, przechadza się ciężko)*.

DZIECKO *(dyrząc jabłko obserwuje go w milczeniu)*.

(Drzwi uchylają się ostrożnie).

JURYŚ *(wchodzi niepewnie, trochę podpity, zamyka drzwi, rozgląda się w sytuacji)*.

HOPPE *(zirytowany)*: Czego tu?

JURYŚ: Zajrzałem, może co potrzeba? Bo jak nie, to poszedłbym się przespać. Upał jak cholera.

HOPPE: Już coś wypiłeś, świnio! Od rana!

JURYŚ: Jedną szklaneczkę tylko, panie Hoppe. Jak mi zdrowie miłe, jedyną! *(Wskazując dziecko)* Żydek?

HOPPE *(potwierdza skinieniem głowy)*.

JURYŚ: Widziałem, że pan Schultz coś tu czarnego przyprowadził, z lasu, ale nie byłem pewny. *(Do dziecka)* Nie bój się, kurczaku, pan Hoppe jest porządny człowiek, nic złego ci nie zrobi...

HOPPE: Stul pysk, Juryś!

JURYŚ: Nie ma się o co obrażać. Porządność nikogo nie hańbi. *(Przygląda się dziecku)*. No, no! Cud boski, że takie coś jeszcze chodzi po tej marnej ziemi! Ile masz lat, Srulku?

DZIECKO: Dziesięć. Ale na imię mi Chaimek...

JURYŚ: Wszystko jedno. Tak czy siak, nie masz się czym chwalić. Prawda, panie Hoppe?

HOPPE: Zostaw te głupoty, Juryś. *(Patrzy na dziecko)* Coś przecie trzeba z nim zrobić...

JURYŚ: Wiadomo. Wielkie ceregiele. *(Śmieje się ponuro)* Czy to pan Hoppe nie wie? Pod płotek, trrrach, i gotowe. *(Czka głośno)* Cholerny świat!

HOPPE: Tak, tylko że... *(rozgląda się, rzut oka w okno)* rozumiesz, Juryś, ja mam dzieci, dwóch synów, córkę... Najstarszy też dziesięć lat... jak ten... I dziś wieczór wyjeżdżam na urlop, do Getyngi... do domu, rozumiesz ty, człowieku?

JURYŚ *(półgłosem, podsuwając się)*: No to, panie Hoppe, puścić go... kawałek chleba do ręki i niech zmiata, z powrotem do lasu...

HOPPE *(po cichu)*: Bo pomyśl tylko, człowieku, jak się ma dzieci, to jakoś głupio tak... ostatecznie, Niemcy się nie zawalą jeśli ja, Hoppe...

JURYŚ: Ma pan rację, Niemcy się nie zawalą przez jedno żydowskie dziecko.

HOPPE: W końcu, jest się człowiekiem — co, nie?

JURYŚ: Coś w tym rodzaju, zdaje mi się...

HOPPE: I zwłaszcza kiedy się ma dzieci... *(Urywa)*. Tss! *(Nadsłuchuje, po chwili)* Niech Juryś pójdzie do okna i dobrze się rozglądnie...

JURYŚ *(wykonuje polecenie)*.

HOPPE *(nieruchomy, tyłem do okna)*: Co tam widać?

JURYŚ: Zwyczajnie. Podwórze, studnia, płotek...

HOPPE: A dalej? Przypatrz się dobrze.

JURYŚ: Dalej — nic. To samo co zawsze. Tylko pan Schultz stoi na mostku, na gościńcu... o psiakrew, patrzy w tę stronę!

HOPPE *(wciąż tyłem do okna)*: Na pewno to jest pan Schultz? Nie mylisz się?

JURYŚ: Na mostku przecie, niedaleko. Ślepiami świdruje w tę stronę, jak gapa w gnat.

HOPPE *(siada, w milczeniu bębni palcami po stole)*.

JURYŚ *(wraca od okna, po cichu)*: No i co?

HOPPE: Hę?

JURYŚ: No, co pan Hoppe myśli zrobić z tym... *(wskazuje)*.

HOPPE *(spojrzenie)*: Z tym? *(wstaje powoli, nie patrząc na Jurysia)* Cóż, trzeba będzie... według przepisów...

JURYŚ: Masz ci los! Przecież pan Hoppe przedtem mówił, że to jakoś głupio tak...

HOPPE: Jo, mówiłem, ale — Schultz! Rozumiesz, człowieku, to jest świnia, zły pies. Stoi na mostku i patrzy. Już ja wiem dlaczego on stoi i patrzy.

JURYŚ: Ale przecie sumienie, panie Hoppe, ludzkie sumienie..

HOPPE: Dla niemieckiego człowieka sumieniem jest drugi niemiecki człowiek, to sobie zapamiętaj. Schultz stoi na mostku i patrzy. Już ja wiem co on sobie myśli! *(Ze złością)*. A ja mam dzieci, rozumiesz, głupcze! Żonę, dzieci... *(Drewnieje nagle, podchodzi do stojaka, bierze karabin, idzie ku dziecku)*. No, chodź mały! *(Wychodzi pchnąwszy dziecko przed sobą)*.

JURYŚ *(przez chwilę patrzy w otwarte drzwi, mruczy)*: Dzieci ma, psiakrew! Serce go boli, bo ma dzieci, ale musi, bo ma dzieci. Ech ty, nędzo ludzka! *(Idzie w róg izby, staje tyłem, wyciąga buteleczkę wódki z kieszeni, pije długo)*.

(Przez okno stłumiony odgłos strzału).

HOPPE *(po chwili wraca, stawia karabin na stojaku, powoli idzie do krzesła z walizą, robi wrażenie jakby zapomniał o obecności Jurysia)*.

JURYŚ *(w kącie, schował butelkę, patrzy na Hoppego)*: I już. Po krzyku.

HOPPE *(nie patrząc)*: Idź, sprzątnij ciało. *(Pochyla się nad walizą)*.

JURYŚ: *(nie spiesząc się, rusza ku drzwiom)*.

HOPPE *(za nim)*: A potem skocz do gminy, furmanka żeby była na szóstą po południu, odwiozą mnie na stację, do pociągu

JURYŚ *(odwrócony w progu, patrzy na Hoppego, śmieje się cicho)*: Niby, na ten urlop... do domu, do dzieci...

HOPPE: No idź już, idź do diabła! *(Zabiera się do walizy, przekłada, ugniata)*.

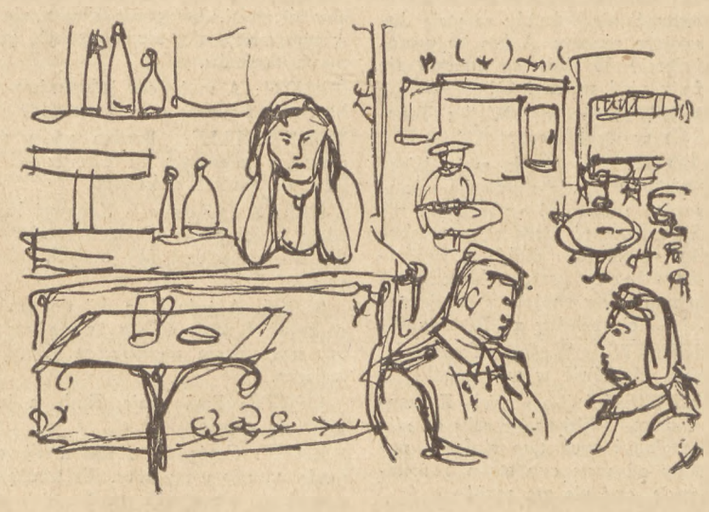
Kurtyna

ODSŁONA II

W okupowanej Norwegii, w jednym z większych miast prowincjonalnych. Gabinet w mieszkaniu prywatnym Untersturmführera Sonnenbrucha. WILLI pracuje przy biurku, w świetle kinkietu. Z sąsiedniego pokoju (drzwi na wprost, oddzielone ciężką kotarą) słychać grający cicho patefon. Willi niecierpliwi się, po chwili przerywa pracę, idzie do drzwi, odsuwa kotarę.

WILLI: Mogłabyś już skończyć z tym... poczytaj trochę, albo co? Pracować nie można.

MARIKA *(w eleganckim szlafroczku, staje w drzwiach)*: Nudzę się, Willi. To raczej ty mógłbyś wreszcie zostawić te swoje papiery i zająć się mną. *(Obejmuje go)* Wyjeżdżasz przecież dzisiaj, na całe pięć dni!



WILLI: Właśnie dlatego pracuję. Przed urlopem dobrze jest odwalić swoją robotę. *(Przygarnia ją)* Jak skończę, będziemy mieli jeszcze trochę czasu, pobawimy się...

MARIKA: Ty, żebyś mnie tylko z kim nie zdradził, w tym swoim Reichu! W tej Getyndze!

WILLI: W Getyndze masz tylko jedną rywalkę: moją matkę. *(Grozi palcem)* Jedna, ale za to najbardziej niebezpieczna ze wszystkich kobiet na świecie.

MARIKA: Wiem, wiem. Ubóstwiasz ją. Mimo to wolę być twoją kochanką niż...

WILLI *(serio)*: Przepraszam cię, nie lubię żartów na ten temat. *(Wraca do biurka, zapala papierosa)*. Myślisz, że jadę do Getyngi dla tej głupiej hecy, którą tam wyprawiają mojemu uczonemu papie, wielkiemu Sonnenbruchowi? Nie, moja droga. Na to szkoda by było tych pięciu dni, które spędzę bez ciebie.

MARIKA: Ach, jakiś ty uprzejmy!

WILLI: Nie, jadę tylko dlatego, żeby ją zobaczyć, moją matkę.

MARIKA: Ależ jedź, jedź! Nie wtrącam się w twoje rodzinne interesy. Mam nadzieję, w każdym razie, że przywieziesz mi z podróży coś ładnego?

WILLI: Pod tym względem nie możesz chyba na mnie narzekać, mam dobrą pamięć. *(Innym tonem)* O właśnie! Pamięć! Pamięć! Od kilku dni wciąż o tym myślę...

MARIKA: O czym?

WILLI: Chciałbym coś mojej matce w upominku... rozumiesz, coś pięknego i niebanalnego...

MARIKA: Coś ze starej biżuterii, albo... czy ja wiem? Masz przecie to i owo w biurku — chodź, obejrzymy!

WILLI: W ostateczności trzeba będzie, ale już przeglądałem trzy razy i właściwie nie ma tam nic szczególnego. *(Z powagą)* Nic co by było godne mojej matki!

MARIKA: No pewnie, taki znawca, taki wybredny jak ty... no, chodź! przejrzymy jeszcze raz.

WILLI: Nie, chyba później trochę, jak skończę. *(Wskazuje papiery na biurku)*.

MARIKA: Dobrze. Ale kończ już, proszę cię, kończ! *(Idzie ku drzwiom, w progu* zatrzymuje się) Prawda. Na śmierć zapomniałam! Czeka w przedpokoju ta pani Soerensen, przyjmij ją wreszcie, mój kochany!

WILLI: Kto taki?

MARIKA: No ta, mówiłam ci wczoraj, właścicielka pracowni, w której się ubieram. Siedzi już od godziny w przedpokoju. Bądź tak dobry, przyjmij ją na parę minut, bardzo mi na tym zależy.

WILLI: W jakiej sprawie?

MARIKA: Ojej, w zwyczajnej, mówiłam ci wczoraj. Kogoś tam zabraliście z jej rodziny, syna, zdaje się. Sama ci powie najlepiej. To bardzo porządna kobieta.

WILLI: Słuchaj-no! Czy nie za dużo tych „porządnych"? Radzę ci jak najmniej wtrącać się do tych spraw.

MARIKA: Ja się nie wtrącam. Ale w tej waszej paskudnej robocie różnie bywa. No więc, jak można czasem komuś pomóc...

WILLI: Chciałbym, żeby to były zupełnie wyjątkowe wypadki.

MARIKA: Ten właśnie jest wyjątkowy. Zrozum, to właścicielka pracowni, w której się ubieram! Poproszę ją tutaj, dobrze?

WILLI: Tylko dlatego, że wyjeżdżam, nie chcę ci odmawiać. Ale pamiętaj: wyjątkowo. I uprzedź tę panią, żeby się streszczała, a także, że nie znoszę żadnych scen, żadnej histerii.

MARIKA: Sam zobaczysz, to bardzo zrównoważona osoba. *(Wychodzi)*.

WILLI *(przegląda papiery)*.

PANI SOERENSEN *(wchodzi po chwili, staje niepewnie przy drzwiach)*.

WILLI *(podnosząc wzrok)*: Proszę, czym mogę pani służyć?

P. SOERENSEN *(podchodzi do biurka)*: Pani Marika powiedziała mi, że pan był łaskaw zgodzić się...

WILLI: Na co?

P. SOERENSEN: Na wysłuchanie mnie...

WILLI: Tak, zgodziłem się zrobić dla pani wyjątek.

P. SOERENSEN: Właśnie. Nie wiem jak panu mam dziękować...

WILLI: To zbyteczne. Niech pani siada i krótko mówi, o co chodzi? A raczej: o kogo chodzi?

P. SOERENSEN *(siada przy biurku)*: Mój syn... przychodzę prosić w sprawie mojego syna... został aresztowany dziesięć dni temu... nie wiem z jakiego powodu...

WILLI: Wystarczy że my to wiemy, łaskawa pani.

P. SOERENSEN: Tak, ale czasem zdarzają się pomyłki, nieporozumienia...

WILLI: Pani w to wierzy? Bardzo żałuję, my w tych sprawach jesteśmy skrupulatni aż do pedanterii. To poniekąd nasza cecha narodowa. *(Uważnie przygląda się p. Soerensen, po chwili)* Taak. Pani się nazywa?

P. SOERENSEN: Soerensen, proszę pana, Adela Soerensen. Ale to panu może nic nie mówi. Ten chłopiec jest moim synem z pierwszego małżeństwa. On się nazywa...

WILLI *(nie słuchał, nagle żywo zainteresowany naszyjnikiem, który p. Soerensen ma na sobie. W roztargnieniu)*: Kto taki? O kim pani mówi?

P. SOERENSEN: O nim właśnie, o moim synu...

WILLI *(ze śmiechem)*: Prawda! Oczywiście! Pani daruje, przez chwilę zapatrzyłem się w ten piękny drobiazg, który pani ma na szyi... Ale proszę słucham panią.

P. SOERENSEN *(z palcami pod szyją)*: Podoba się panu?

WILLI: Ten naszyjnik? Wyjątkowo piękny!

P. SOERENSEN *(z uśmiechem)*: Pan jest znawcą, mówiono mi o tym...

WILLI: Poniekąd. Byłem przez dwa lata studentem historii sztuki. Taak. Ale to nie ma znaczenia. No więc, jak się nazywa ten młody człowiek?

P. SOERENSEN: Chrystian Föns, proszę pana. Mój syn z pierwszego małżeństwa.

WILLI *(drgnął)*: Aa! Chrystian Föns! *(Milczy bębniąc palcami po stole)*.

P. SOERENSEN *(z niepokojem)*: Niech mi pan powie, czy to poważna sprawa?

WILLI *(znowu wpatrzony w naszyjnik)*: My się nie zajmujemy niepoważnymi sprawami, łaskawa pani.

P. SOERENSEN *(zgnębiona)*: Tak, to prawda. *(Milczy w zakłopotaniu, obserwuje Willi'ego, po chwili nieśmiało, dotykając naszyjnika)* Jeśli... przepraszam... jeżeli panu podoba się ten drobiazg... to może...

WILLI: Ach, pani jeszcze o tym. Owszem, bardzo mi się podoba.

P. SOERENSEN: W takim razie... może pan zechce przyjąć go ode mnie... na pamiątkę od matki Christiana Fönsa...

WILLI *(z nienaturalnym śmiechem)*: Jak? Na pamiątkę? A to doskonale! *(Przeskakując)* No dobrze. Föns, mówi pani. Chrystian Föns? Dwadzieścia lat, szczupły, wysoki, z ciemnymi oczami, trochę kaszle...

P. SOERENSEN: Właśnie! Zawsze był wątłego zdrowia, po ojcu... Pan rozumie że to jeszcze powiększa mój niepokój... *(Przeskakując)* Ale, co do tamtego, nie powinien pan śmiać się ze mnie...

WILLI *(udaje)*: Nie rozumiem. O czym pani mówi?

P. SOERENSEN *(uśmiecha się heroicznie)*: Ten naszyjnik jest już tak dawno w mojej rodzinie... od trzech pokoleń... najwyższy czas, żeby zaczął cieszyć inne oczy... *(Manipuluje przy karku)*.

WILLI *(wstaje gwałtownie)*: Ależ, co pani?

P. SOERENSEN *(miękko)*: Ma pan na pewno kogoś bliskiego i drogiego... kobietę... matkę może? *(Podaje zdjęty naszyjnik)* Proszę, niech pan to przyjmie!

WILLI: Pani nie zdaje sobie sprawy, w jakiej mnie pani stawia sytuacji. *(Po chwili)* Bo właśnie myślę o kimś bardzo mi bliskim i drogim...

P. SOERENSEN *(cicho)*: Tak jak i ja, proszę pana... tak jak i ja! Dlatego proszę, niech pan mi nie odmawia... *(Kładzie naszyjnik na biurku)*.

WILLI: Pani... pani naprawdę? Nie, nie! To niemożliwe! Proszę to zabrać natychmiast!

P. SOERENSEN *(błagalnie)*: Niech pan mi wierzy, ten przedmiot nie ma dziś dla mnie żadnego znaczenia. Żadnego, przysięgam panu! Niech pan wierzy starej, nieszczęśliwej kobiecie!

WILLI: Chyba że... w takim razie... no tak, tylko to jedno. Mógłbym jedynie — kupić to od pani. O, tylko tak!

P. SOERENSEN *(uśmiecha się z wysiłkiem)*: Jak na swój wiek, jest pan rzeczywiście niezwykłym pedantem...

WILLI: Już pani mówiłem, to jest nasza cecha narodowa. A poza tym, daruje pani, lubię tylko jasne sytuacje. *(Bierze naszyjnik, ogląda)*. No więc, ile pani żąda?

P. SOERENSEN: Tyle, ile są warte — przepraszam, że to tak nazwę — dziecinne skrupuły młodego człowieka. Myślę, że najwyżej dziesięć koron.

WILLI: Dziesięć koron? Zapomina pani, że ja się znam na tych rzeczach. *(Wyjmuje portfel)*. No więc, pomnóżmy to jeszcze przez... (chwilka namysłu) przez pięć... proszę, oto pięćdziesiąt koron.

P. SOERENSEN *(biorąc banknot)*: Nie będzie pan miał nic przeciw temu, że złożę te pieniądze w jednym z naszych zakładów dla sierot...

WILLI: Ależ, zrobi pani z nimi co pani zechce. *(Chowa portfel, siada, bierze do ręki naszyjnik)* Tak, to nadzwyczajna okoliczność! Właśnie szukałem czegoś ładnego i niebanalnego...

P. SOERENSEN: ...dla bliskiej i drogiej osoby...

WILLI *(dziecinnie ucieszony)*: Właśnie! *(odkłada naszyjnik)* No więc, wracając do rzeczy... hm, chodzi o tego Fönsa?

P. SOERENSEN: Tak, o niego. Mówiono mi, że właśnie pan ma w ręku jego sprawę. Proszę mi powiedzieć, ale tak zupełnie szczerze, czy to naprawdę coś poważnego?

WILLI: Już pani powiedziałem. On sam przede wszystkim, zapewniam panią, uważał to co robił za diabelnie poważne. Czułby się nawet dotknięty, gdyby ktoś myślał o tym inaczej. My w każdym razie nie mamy powodu tak myśleć... Nie wiem, jakie jest pani zdanie w tej sprawie?

P. SOERENSEN *(milczy)*.

WILLI: Czyżby pani miała jakieś wątpliwości co do powagi tego, co robił pani syn?

P. SOERENSEN *(z przymkniętymi powiekami, bardzo cicho)*: Mam wątpliwości, czy dobrze zrobiłam przychodząc tutaj do pana: *(Po chwili, rozpaczliwie)* Ale przecież, mój Boże, on na pewno nie zdawał sobie sprawy z konsekwencji! Od dziecka był chłopcem egzaltowanym, zawsze bałam się o niego...

WILLI: Pani sądzi że to, co robił ostatnio, było tylko nierozsądne, dziecinnie naiwne?

P. SOERENSEN *(z udręką)*: Czy ja wiem? Czy ja wiem? *(Nieśmiało)* Pan powinien lepiej go rozumieć, jest pan — przepraszam, że to mówię — tylko o parę lat starszy od niego...

WILLI: Jestem Niemcem, zapomina pani.

P. SOERENSEN *(ze zgrozą)*: Czy to aż taka różnica?

WILLI: Syn pani działał na szkodę narodu niemieckiego, zechce pani i o tym pamiętać.

P. SOERENSEN *(spokojnie)*: Naród niemiecki nie mieszka tu, w Norwegii.

WILLI *(z wybuchem brutalnego śmiechu)*: Nie mieszka, oczywiście że nie mieszka! A to dobre! To nadzwyczajne! *(Ucinając nagle śmiech, twardo)* Pani zdaje się zapomniała nawet, po co pani do mnie przyszła?

P. SOERENSEN: Nie. Nie. O wszystkim jestem gotowa teraz zapomnieć prócz tego jednego! *(Z trwogą)* Niech pan mi powie, błagam pana, czy mój syn... czy jest jakaś możliwość uratowania go?

WILLI *(z niezwykłą uprzejmością)*: Pozwoli pani, że przed tym ja zadam pewne pytanie. Proszę mi powiedzieć czy, idąc tutaj, świadomie wzięła pani na siebie — ten naszyjnik?

P. SOERENSEN *(bez namysłu)*: Świadomie. Bo, widzi pan, przywykłam go zakładać tylko w chwilach wyjątkowych, kiedy miałam zrobić coś szczególnie ważnego i trudnego. *(Z uśmiechem)* Jako talizman przynoszący szczęście. *(Po chwili)* Dlaczego pan o to pyta?

WILLI: Dlatego że lubię jasne sytuacje, już pani to raz mówiłem. *(Bawiąc się naszyjnikiem)* No więc, tak samo jeśli chodzi o tamtą sprawę, o sprawę pani syna — czas żeby i to wyjaśnić...

P. SOERENSEN *(z lękiem)*: Słucham pana.

WILLI *(wciąż bawi się naszyjnikiem)*: Otóż syn pani, chociaż tak młody, okazał się nielada zuchem. Niech pani sobie wyobrazi, że dzisiaj rano wymknął się nam z rąk!

P. SOERENSEN *(oszołomiona, wstaje bezwiednie, z trudem opanowuje falę radości)*: Jak to? Co pan chce przez to powiedzieć?

WILLI: Tylko to, co pani usłyszała. Christian Föns wymknął się nam z rąk.

P. SOERENSEN *(jakby słabnąc pod wrażeniem, osuwa się na krzesło, stłumionym głosem)*: Przepraszam, w pierwszej chwili nie mogłam tego zrozumieć... powiedział pan to tak spokojnie, bez gniewu... choć to, być może, bardzo niemiłe dla panów...

WILLI: O, niechże pani nie sądzi, że syn jej przedstawia aż takie niebezpieczeństwo dla Rzeszy Niemieckiej, żebyśmy mieli z jego powodu nie sypiać po nocach.

P. SOERENSEN: Na pewno, na pewno nie, proszę pana. *(Wstając)* W każdym razie, serdecznie panu dziękuję.

WILLI: Mnie? Za co?

P. SOERENSEN: Za to, co usłyszałam od pana. Mógł pan przecież wcale mi tego nie powiedzieć...

WILLI *(wstając)*: Mogłem. Ale powtarzam pani jeszcze raz: lubię jasne sytuacje. Tak. Nie ma za co dziękować.

P. SOERENSEN *(zmieszana)*: Ja wiem, może to nietakt z mojej strony że panu za to dziękuję, ale... mówię po prostu to, co odczuwam w tej chwili. I jeśli wdzięczność starej, obcej kobiety może mieć dla pana jakieś znaczenie, niech pan będzie przekonany, że takie uczucia zdarzają się jeszcze na tym okrutnym świecie. Pozwoli mi pan już odejść?

WILLI: Myślę, że wyczerpaliśmy sprawę. Żegnam panią.

P. SOERENSEN *(lekki ukłon głową, idzie ku wyjściu, przy drzwiach odwraca się)*: Życzę, żeby ten drobiazg, leżący na pańskim biurku, przyniósł szczęście bliskiej panu osobie, której pan zechce go ofiarować. *(Wychodzi)*.

WILLI *(sam, bierze naszyjnik, ogląda go z zaciekawieniem, po chwili, idąc w stronę kotary)*: Marika! (Po chwili) Marika!

MARIKA *(wchodzi)*: Możesz się nie chwalić. Słyszałam wszystko. Pokaż, czy naprawdę takie ładne?

WILLI *(podaje jej naszyjnik)*: Nadzwyczajne. Stara, wenecka zdaje się robota.

MARIKA *(ogląda)*: Nie znam się czy wenecka czy jaka, ale założę się że to warte co najmniej dziesięć razy więcej niż jej dałeś!

WILLI: Grubo więcej!! Ale pomyśl, co za szczęśliwa okazja! Moja matka będzie zachwycona.

MARIKA: Nie zapominaj tylko, że to ja... mnie zawdzięczasz tę okazję. Swoją drogą, to bardzo porządna kobieta, ta pani Soerensen. Myślę, że będzie mi odtąd taniej liczyć za sukienki...

WILLY: Nie jestem tego pewny...

MARIKA: Dlaczego? Dzięki mojej protekcji przyjąłeś ją...

WILLI: Poniekąd.

MARIKA: I bądź co bądź wyszła stąd uszczęśliwiona. A swoją drogą to zabawne, że temu chłopcu akurat dzisiaj udało się zwiać!

WILLI: Przykro mi, ale muszę cię rozczarować.

MARIKA: Jak to? Słyszałam przecież. Nie okłamałeś jej chyba?

WILLI: Cóż znowu! Chrystian Föns naprawdę wymknął się nam z rąk. To znaczy — umarł dziś rano w swojej celi. Trochę za mocno przesłuchiwano go ubiegłej nocy. Taak. Za kilka dni zawiadomi się rodzinę.

MARIKA *(patrzy na niego w osłupieniu, bezwiednie wyciąga rękę z naszyjnikiem, wciska go w dłoń Willi'ego)*.

WILLI *(chowa naszyjnik do kieszeni, patrzy na zegarek)*: No, ale teraz do roboty. Za cztery godziny mam pociąg. *(Idzie do biurka)*.

MARIKA *(patrzy za nim, z ręką wciąż wyciągniętą w powietrzu, nagle wybucha cichym, podobnym do łkania, potem coraz głośniejszym histerycznym śmiechem)*.

Kurtyna

ODSŁONA III

W okupowanej Francji. Wnętrze oberży w miasteczku na północy. Oszklone drzwi i witryna na ulicę. Fanchette stoi za bufetem, twarz oparta na dłoniach, oczy wpatrzone nieruchomo w przestrzeń. Tourterelle siedzi przy stoliku w kącie.

TOURTERELLE *(zrzędzi)*: Ci swoje i tamci swoje. A kto płaci rachunek? Spokojni ludzie. O, tacy jak Piotr, jak aptekarz Grappin, jak stary Mortier... *(Ze złością)*: Nie zgadzam się z tym, Fanchette, rozumiesz? Nie zgadzam się! Francuzi nie są już dzisiaj za dużym narodem, na szczęście mieli dość długą historię, żeby dorobić się rozumu. Niektórym jednak wciąż jeszcze się zdaje, że byle rozpalona głowa tyle znaczy co batalion piechoty... *(Bije pięścią w stół, krzyczy)* Nie prawda, Fanchette! Mówię ci, że to nieprawda! *(Po chwili, innym głosem)* A zresztą, słońce jest dla wszystkich.

FANCHETTE *(nieporuszona, szeptem)*: Słońce... dla wszystkich...

TOURTERELLE: Niemcy to niebezpieczni wariaci. Wcześniej czy później rozbiją sobie głowę i wtedy sami uznają, rozumiesz, sami uznają, że słońce świeci dla wszystkich. Nie trzeba im w tym pomagać, niech każdy sam się dorabia swojego rozumu. A kto im pomaga najwięcej? Właśnie ci, którym się zdaje że z nimi walczą! O!

FANCHETTE *(ostro)*: Wujku Tourterelle! Co ty wygadujesz?

TOURTERELLE: A tak, moje dziecko! A tak! Oni żywią niemiecką wściekłość swoimi szalonymi wybrykami, nie pozwalają zwietrzeć niemieckim muskułom. Oni ratują tego diabła z wąsikami przed sklerozą, przed otłuszczeniem serca, przed niestrawnością z przejedzenia. Oni — ci szaleńcy z „Résistance"!

FANCHETTE: Wujku Tourterelle! Zabraniam ci mówić w ten sposób!

TOURTERELLE *(ironicznie)*: Zwłaszcza dzisiaj, co? *(Wskazując ręką na ulicę)*: Spytałabyś tych tam siedmiu, powiedzieliby od razu czy stary Tourtelle ma rację, czy nie ma racji!

FANCHETTE *(prostując się, z siłą)*: Ani dziś, ani jutro, wujku Tourterelle! A tamtych... *(ciszej)* tamtych zostaw w spokoju.

TOURTERELLE *(wstaje, podchodzi do Fanchette, patrzą sobie w oczy, po chwili)*: Nie chce się wierzyć, Fanchette, że jesteś dziewczyną i masz zaledwie dwadzieścia sześć lat...

FANCHETTE: Nie chce się wierzyć, że byłeś kiedyś moim nauczycielem, wujku Tourterelle!

(Na ulicy ukazują się: Ruth Sonnenbruch w stroju „samochodowym" i oficer w mundurze majora Wehrmachtu, elegancki, wiek ponad 40, zatrzymują się przed drzwiami, chwila namysłu, wchodzą).

TOURTERELLE *(wycofuje się do swego stolika w kącie)*.

OFICER *(uprzejmy, salutując)*: Dzień dobry. Chcielibyśmy napić się czegoś mademoiselle.

FANCHETTE: Jest tylko piwo.

RUTH *(krzywi się)*.

OFICER: Koniak może?

FANCHETTE: Nie, tylko piwo.

RUTH *(wzrusza ramionami)*: Cóż robić, niech będzie piwo. *(Idzie do jednego ze stolików, siada, oficer naprzeciw niej)*: Przyznam się panu, majorze, że mam w walizce butelkę „Henessy", ale przyrzekłam sobie dowieźć ją nietkniętą do Getyngi. Mój papa mało pija, ale od czasu do czasu nie gardzi kieliszkiem koniaku.

OFICER: Bardzo słusznie. Nawet wielcy ludzie, tacy jak profesor Sonnenbruch, nie powinni gardzić małymi przyjemnościami. A co do nas, dostaniemy coś w Aachen, do obiadu.

RUTH: Czy tylko na pewno, majorze, nie będziemy musieli czekać tu dłużej jak pół godziny?

OFICER: Na pewno. Defekt jest nieznaczny i właściwie moglibyśmy jechać z nim spokojnie co najmniej do Aachen, ale mój szofer... *(do Fanchette podającej pucharki z piwem)*: Merci, mademoiselle. Czy w tym waszym miasteczku zawsze tak pusto i cicho na ulicach?

FANCHETTE *(nie patrząc)*: Zawsze kiedy się dzieje coś złego. *(Wraca za bufet, nieruchomieje tam)*.

RUTH *(patrzy za nią, potem na Tourterelle'a, po chwili, zniżonym głosem)*: Nieprzyjemnie tu jakoś... i ta dziewczyna, zdaje się, nie za bardzo uprzejma. Nie lubię takich spojrzeń...

OFICER *(pijąc piwo)*: Pani chyba nie spotyka się z nimi zbyt często. Kto, tak jak pani, tylko f r u w a po Europie, po n a s z e j Europie, ten właściwie nie zauważa nawet ludzkich spojrzeń. Zresztą, nie wszędzie patrzą na nas jednakowymi oczyma.

RUTH: To prawda. W zeszłym roku byłam dwa razy w Warszawie. Przyznam się panu, majorze, że tam najbardziej nie lubiłam chodzić po ulicach.

OFICER: Szkoda, że pani nie była jeszcze gdzieś dalej na Wschodzie.

RUTH: Uprzejmie dziękuję, nie nie! Stanowczo lepiej się czuję w Kopenhadze, Brukseli, Paryżu... Chociaż i tam zdarza się czasem, w lokalach czy na ulicy, chwytać spojrzenia bardzo nieprzyjemne...

OFICER: Oczywiście, tylko wtedy gdy pani bywa w towarzystwie umundurowanym, o, takim na przykład jak moje...

RUTH: Właściwie, co mnie to wszystko obchodzi? Nie robię nikomu nic złego.

OFICER: Wręcz przeciwnie! Rozsiewa pani samo piękno, samą radość! I chyba nie może pani skarżyć się na nas, na publiczność swoich koncertów, którymi pani darzy całą niemiecką Europę?

RUTH: Nigdy się na nic nie skarżę. Przywykłam w życiu robić tylko to, co mi się podoba i niech pan sobie wyobrazi, prawie nigdy nie napotykam na opór. *(Przez chwilę w milczeniu obserwuje Fanchette)* Zaciekawia mnie ta dziewczyna. Jest bardzo ładna, nie uważa pan, a w każdym razie interesująca... *(jeszcze ciszej)* Dobrze byłoby wiedzieć czy ona, albo ten drugi tam, rozumieją po niemiecku?

OFICER: Zaraz się przekonamy *(głośno, w głąb izby)* Czy w tym miasteczku jest coś ciekawego do obejrzenia? Mamy w przejeździe pół godziny czasu...

FANCHETTE *(nie drgnęła)*.

TOURTERELLE *(po chwili)*: Rozumiem trochę po niemiecku, ale mówić, daruje pan, nie umiem. Nie, nie ma tu nic ciekawego, nic do obejrzenia.

FANCHETTE *(jakby zbudzona nagle, ostro)*: Wujku Tourterelle! Dlaczego nie mówisz prawdy temu panu?

TOURTERELLE: Nie wtrącaj się, Fanchette.

OFICER *(rozbawiony)*: Chwileczkę. A więc jednak macie tu coś takiego?

TOURTERELLE: Niech pan nie słucha tej małej. Jak powiedziałem, nie ma w tym miasteczku nic, coby było godne uwagi turystów.

RUTH: A może coś jednak jest, tylko pan po prostu o tym nie wie?

TOURTERELLE: Bardzo panią przepraszam, mieszkam tu czterdzieści lat. Nie, nie ma nic ciekawego.

OFICER *(półgłosem)*: Zabawni ludzie. Mają jakieś swoje dziwaczne tajemnice, jak zwykle mieszkańcy małych miasteczek...

RUTH: A jednak ta dziewczyna wie co mówi. I zdaje mi się, że nie jest wobec nas dobrze usposobiona. Czuję to, majorze.

OFICER: Pani czuje, Ruth, a ja to wiem na pewno.

RUTH: Czuję, że o nas myśli, choć wcale na nas nie patrzy. To trochę denerwujące, nie uważa pan?

OFICER: My, Niemcy, musimy mieć mocne nerwy. Nawet takie urocze motyle jak pani, które nie robią nikomu nic złego, nawet one! Bądź co bądź, j e s t pani Niemką.

RUTH: Ależ, to nie ma znaczenia. Jestem artystką, majorze. Jak pan się uprzejmie wyraził, daję ludziom samo piękno, samą radość. Chcę w zamian za to, żeby mnie otaczały miłe, uśmiechnięte twarze, dobre i życzliwe spojrzenia.

OFICER: Za dużo pani wymaga. W Europie, niestety, nie kochają nas...

RUTH: Jeśli to jest prawda, to dziwię się, że mówi pan o tym tak spokojnie.

OFICER: Przyzwyczaiłem się do tego.

RUTH *(kieruje wzrok na Fanchette, obserwuje ją, po chwili, stłumionym głosem)*: Pan myśli, że naprawdę nie kochają nas?

OFICER: Jeśli pani chce, zapytamy o to tę dziewczynę.

RUTH: Cóż za pomysły, majorze!! *(Cicho)* Niech pan raczej każe sobie podać drugie piwo. Chciałabym jeszcze raz przyjrzeć się z bliska tej małej.

OFICER: Chyba tylko dlatego, bo samo piwo jest wyjątkowo podłe. *(Ku Fanchette)*: Mademoiselle, proszę mnie uszczęśliwić jeszcze jednym piwem.

FANCHETTE *(w milczeniu podchodzi, zabiera pucharek, wraca za bufet, napełnia)*.

RUTH *(obserwuje ją przez cały czas)*.

OFICER *(nieco ironicznie uśmiechnięty, przygląda się Ruth, dopiero gdy Fanchette stawia przed nim piwo przenosi wzrok na nią)*: Merci, mademoiselle. Czy pani naprawdę jest Francuzką?

FANCHETTE: We Francji mieszkają Francuzi, monsieur.

OFICER: Dlatego pytam, bo jak na Francuzkę jest pani zbyt małomówna...

RUTH *(z uśmiechem)*: Jak na Francuzkę ma pani również zbyt zimne, zbyt północne oczy.

FANCHETTE: Być może. Francuzi muszą być teraz zimni i małomówni. Nie są u siebie — sami! *(Odchodzi za bufet)*

TOURTERELLE *(zaniepokojony, — wtrąca się, ze sztucznym śmiechem)*: Francuzi teraz zmądrzeli, proszę państwa. Ich tradycyjna gadatliwość nie przynosiła nic dobrego. Zresztą... słońce jest dla wszystkich!

OFICER *(rozbawiony)*: Słońce dla wszystkich? Jak pan to rozumie?

FANCHETTE *(ostro, niemal krzycząc)*: Przestań! Przestań, wujku Tourterelle! *(Odwraca się tyłem, dłonie przyciśnięte do skroni)*.

TOURTERELLE *(wstaje, podchodzi do Oficera, pochyla się nad nim, mówi półgłosem)*: Niech państwo wybaczą, ta dziewczyna jest dziś bardzo rozdrażniona. Jej ojca spotkało straszne nieszczęście.

OFICER: Ach tak. Bardzo nam przykro. Dziękuję panu, że pan nam zwrócił uwagę.

TOURTERELLE *(wraca na swoje miejsce)*.

(Pauza, Ruth i Oficer patrzą na siebie w milczeniu).

RUTH *(po chwili)*: Okazuje się że to jest po prostu zmartwienie rodzinne. Ojciec. Na pewno bardzo go kocha... *(Po chwili)*: A ja jutro zobaczę mojego ojca. Szkoda, że pan go nie zna. Bardzo miły stary pan. Tylko ma w sobie coś onieśmielającego. *(Śmieje się)*. Nieraz w myślach nazywam go „olimpijczykiem"...

OFICER: To jest wielkie nazwisko — Sonnenbruch.

RUTH: Nie, to coś więcej niż nazwisko. *(Milknie, zamyśla się, po chwili, spojrzawszy na Fanchette)* A wie pan, od razu coś mnie dziwnie zainteresowało w tej dziewczynie...

OFICER: Zaniepokoiło, chce pani powiedzieć?

RUTH: Czy ja wiem? Ludzie cierpiący wytwarzają dokoła siebie coś magnetycznego. Wyczuwam to — i to mnie drażni, ale zarazem szalenie przyciąga. Mój papa uznałby to za perwersję.

OFICER: Jest pani trochę zepsuta powodzeniem, Ruth. Wszyscy przechodziliśmy to samo i mamy dziś w sobie coś z tej, jak pani powiada, „perwersji" — my, Niemcy. Prawie wszyscy. *(Spojrzawszy na zegarek)* Cóż, zapłacimy chyba i pójdziemy rzucić okiem na to dziwne miasteczko, w którym nie ma rzekomo nic do obejrzenia. *(Wyjmuje pugilares, rzuca na stół kilka franków)*.

Na ulicy słychać nagle zbliżające się kroki, głosy, krzyki, po chwili widać kilka szybko przechodzących postaci cywilnych, mężczyzn i kobiet, za nimi dwaj żołnierze niemieccy w hełmach, z karabinami w rękach, wrzeszcząc poganiają cywilów przed sobą, na chodniku przed drzwiami staje nagle Gefreiter z pistoletem automatycznym w rękach, gwałtownie otwiera drzwi, wpada z wrzaskiem).

GEFREITER: Alles raus! Wychodzić! Wszyscy natychmiast wychodzić! *(Dostrzega Oficera, staje na baczność, salutuje)*: Verzeihung, Herr Major! Nie zauważyłem od razu. Mam polecenie sprowadzić mieszkańców miasteczka na rynek.

OFICER *(sucho)*: Nie interesuje mnie.

RUTH *(ożywiona)*: A mnie interesuje. Gefreiter, niech pan pozwoli tu bliżej.

GEFREITER *(podchodzi)*.

RUTH: O co tam chodzi?

GEFREITER: Będą wieszani zakładnicy. Siedmiu. Trzy dni temu w pobliżu miasteczka partyzanci wykoleili pociąg z transportem wojskowym. Ludność ma być obecna przy egzekucji. Pozwoli mi pan odejść, panie majorze?

OFICER *(zniecierpliwiony)*: Róbcie swoje! *(Tyłem do izby, wpatruje się w Ruth, nieco ironicznie)*.

FANCHETTE *(za bufetem, oparta o ścianę, nieruchoma, z zamkniętymi oczyma)*.

TOURTERELLE *(stoi niezdecydowany, patrzy na nią z niepokojem)*.

GEFREITER *(do nich, ostro, choć nieco skrępowany obecnością niemieckich gości)*: Wychodzić. Proszę natychmiast wychodzić.

FANCHETTE *(z zamkniętymi oczyma, dobitnie i na pozór spokojnie)*: Nie! Nie! Nie! Nie!

GEFREITER: Proszę się nie opierać. *(Idzie za bufet)*: Proszę natychmiast wychodzić.

FANCHETTE: Nie. Nie.

TOURTERELLE *(za plecami Oficera, do niego i do Ruth)*: Tam jest jej ojciec, wśród tych siedmiu... straszne nieszczęście, proszę państwa...

OFICER *(patrzy na niego, rozkłada ręce)*.

RUTH *(wstaje nagle, swobodnym, pewnym krokiem idzie w głąb)*: Chwileczkę, gefreiter. Czy ja także mogę to zobaczyć?

OFICER *(wstaje zirytowany)*: Oszalała pani, Ruth?

RUTH *(nieznaczny uśmiech, ale stanowczość w głosie)*: Chcę to zobaczyć, majorze. Muszę to zobaczyć. Pójdzie pan ze mną?

OFICER: Ależ to jest bez sensu, Ruth!

RUTH: Wobec tego idę sama. Niech pan tylko powie gefreiterowi, żeby już sobie stąd poszedł.

GEFREITER *(skonsternowany)*: Jeśli pan major rozkaże...

OFICER *(gestem daje mu znak żeby zostawił Fanchettte w spokoju)*.

GEFREITER *(wypręża się, salutuje, odwraca się do Tourterelle)* Los! Los! Niech pan wychodzi!

TOURTERELLE *(wychodzi za nim Gefreiter)*.

FANCHETTE *(wciąż nieruchoma, z zamkniętymi oczami)*.

RUTH *(podchodzi do niej, wpatruje się w jej twarz ze skupioną uwagą)*.

FANCHETTE *(otwiera oczy, patrzą na siebie)*.

RUTH *(akcentując każde słowo)*. Idę tam. Czy pani nie ma mi nic do powiedzenia?

FANCHETTE *(z okropnym zdziwieniem)*: Po co pani tam idzie? Dlaczego?

RUTH *(uśmiecha się nieznacznie)*: Tego nie umiem pani powiedzieć. A zresztą, wątpię czy pani by mnie zrozumiała.

FANCHETTE: Pani jest złą, okrutną kobietą.

RUTH: Dlaczego? Nie zrobiłam i nie robię nikomu nic złego.

FANCHETTE *(z udręką)*: Proszę, niech pani mnie zostawi...

OFICER: Ruth! To naprawdę nie ma sensu dłużej!

RUTH *(rozdrażniona)*: Wszystko jest bez sensu. Wszystko! A pan jest nudny, majorze. *(Do Fanchette)* Do widzenia, mademoiselle. *(odwraca się od niej)*: Idziemy, jeśli pan chce mi towarzyszyć. *(Wychodzą)*.

FANCHETTE *(przez chwilę nieruchoma, patrzy za nimi, po czym powoli, jakby automatycznie, idzie ku drzwiom, staje przed nimi, obu rękami i głową opiera się o szybę, osuwa się na ziemię)*.

Leon Kruczkowski

Dopisek autora. *Tyle akt pierwszy. W drugim i trzecim zobaczymy Willi'ego, Ruth i Hoppe'go w Getyndze, w domu prof. Sonnenbrucha. Poznamy jego samego, główną postać sztuki, a także resztę rodziny — i kogoś jeszcze, kogoś, kto z mroków niemieckiego życia wtargnie w ten dom i nieoczekiwanie nie tylko zakłóci jubileusz znakomitego uczonego, ale i zburzy całą jego, latami wypracowaną „olimpijską" postawę wobec otaczającej go rzeczywistości politycznej i moralnej Trzeciej Rzeszy.*

LEOPOLD LEWIN

Wspomnienie z Grecji

Już różowiało, gdy spod Likabetu,
Który o swicie zielonością wzbiera,
Do nas, na senną uliczkę Homera,
Dobiegał strumień pastuszego fletu.

Czy słyszysz, jakie wstrząsają wybuchy
W dalekiej Tracji kolejowym plantem?
Pasterz - flecista został partyzantem,
Rwie dynamitem żelazne łańcuchy.

Dziewczyna, którą lśniący heban wieńczy,
Która mi niegdyś, uśmiechnięta cudnie,
Wodę podała w upalne południe,
Jest dziś w szeregach armii wyzwoleńczej;

I wodę rannym podaje żołnierzom,
I nad płonącą pochyla się skronią,
I rany koi dobroczynną dłonią
Dzieciom wolności, które w wolność wierzą.

Ateński pasterz i śniada dziewczyna
Wrócą do domu z tarczą lub na tarczy.
Ich krew popłynie, ale krwi wystarczy...
Nad Likabetem różowieć zaczyna.

W następnym numerze „Odrodzenia" ukażą się wypowiedzi poświęcone zwołanemu na kwiecień do Paryża Swiatowemu Kongresowi Pokoju

EUGENIUSZ POTTIER (1816–1887)

KOMUNA NIE ZGINĘŁA!

1871 — 1949

Cywilizacja i sprawiedliwość porządku burżuazyjnego występują w swym właściwym złowieszczym świetle, gdy niewolnicy tego porządku buntują się przeciw swym panom. Wówczas cywilizacja ta i sprawiedliwość występują jako naga dzikość i bezprawna zemsta. Każdy nowy kryzys w walce klasowej pomiędzy przywłaszczycielami a wytwórcami bogactwa jaskrawiej uwydatnia ten fakt. Nawet okrucieństwa burżuazyjne z czerwca 1848 r. bledną wobec niewypowiedzianej ohydy r. 1871. Ofiarne bohaterstwo, z którym lud paryski — mężczyźni, kobiety i dzieci — walczył w ciągu 8 dni po wtargnięciu wersalczyków, odzwierciedla wielkość jego sprawy, podobnie jak zwierzęce wyczyny żołdaków malują ducha tej cywilizacji, której byli płatnymi bojownikami i mścicielami.

Karol Marks

Dotłukli ją karabinami,
Tchu brakło kulomiotom,
Wdeptali wraz ze sztandarami,
W rynsztoki, w krew i w błoto.
Ale choć banda tłustych szuj
Zwycięstwo okrzyknęła.
Ty się nie frasuj,
Jaśku mój,
Komuna nie zginęła!

Jak jabłoń trzęsą sadownicy,
Jak łąkę koszą żeńcy,
Wymordowali Wersalczycy
Walecznych sto tysięcy,
Pewni, że gdy tak skończą bój,
Nam zbraknie rąk do dzieła.
Ty się nie frasuj,
Jaśku mój,
Komuna nie zginęła!

Na śmierć liczyli i milczenie,
Gdy rannych dobijali,
Którzy w malignie i cierpieniu
Marli w szpitalnej sali,
Aż ludu krew, jak ciemny zdrój
Posadzką popłynęła...
Ty się nie frasuj,
Jaśku mój,
Komuna nie zginęła!

Więc pismak każdy, co bezkarnie
Oszczerstwem tylko żyje,
Na komunardów lał trupiarnie
Paszkwili swych pomyje.
Choć tych szakali zgraja, rój,
Nas żółcią obryzgnęła,
Ty się nie frasuj,
Jaśku mój,
Komuna nie zginęła!

Żelazny topór Damoklesa
Zawisł nad ich głowami,
A w dzień pogrzebu Jules Valles'a
Wprost pogłupieli sami.
My szliśmy zwarci, każdy swój,
Trumna wśród mas tonęła —
Ty się nie frasuj,
Jaśku mój,
Komuna nie zginęła!

Wiadomo wszystkim komunardom:
Marianna jest morowa,
Rydz-dziewka! więc krzyknijmy hardo:
Żyj nam, Komuno, zdrowa!
Słyszcie: wre gniew! Judaszom wbrew
Rewolta się zaczęła!
Niech zadrżą na nasz zew,
psiakrew!
Komuna nie zginęła!

Z tomu „Chants révolutionnaires" — Paryż, 1887 — wybrał i przełożył Allan Kosko

KAZIMIERZ WYKA

DWIE JESIENIE

Wydrukowana w roku 1945 („Twórczość", nr 1) rozprawa pod tytułem „Gospodarka wyłączona", stanowiła w intencji autora pierwszą część tryptyku essayistycznego na tematy okupacyjne, w którego skład wchodzą dwie dalsze rozprawy — „Dwie jesienie" oraz „Życie na niby". Zajęcia autora sprawiły, że rozpoczętą i w dużej mierze napisaną już w roku 1946 rozprawę niniejszą, zdołał ukończyć dopiero w grudniu 1948. **K. W.**

Jak czołg przetoczył się wrzesień
ziemi ojczystej przez piersi,
a moja dłoń jest bezbronna
i bezbronna jest ziemia ojczysta.

Wł. Broniewski.

I

Na ziemiach polskich, położonych na wschód od Wisły, okupacja niemiecka trwała pięć lat bez jednego miesiąca. Na ziemiach, położonych na zachód, trwała pięć lat i pięć miesięcy. Było więc na tych ziemiach wiele wojennych wiosen, wiele miesięcy, kiedy nadzieja mówiła — a może już tego roku? — i było wiele jesieni i zim, kiedy nadzieja zasypiała. Mimo to, kiedy już z tego niewielkiego dystansu, jaki posiadamy w roku 1946, patrzeć na lata okupacji, układają się one w porządek pór całkiem inaczej rozciągniętych w czasie i przeżyciach zbiorowych, aniżeli wskazuje na to kalendarz.

Ten czas okupacyjnego doświadczenia skupia się bowiem w trzy bardzo wyraźne pory, które tylko częściowo pokrywają się z astronomicznymi wycinkami roku. Skupia się przede wszystkim w dwie jesienie. Jesień roku tysiąc dziewięćset trzydzieści dziewięć i jesień roku tysiąc dziewięćset czterdzieści cztery, bardzo różne od tej przewlekłej doby, która je rozdziela. Doba to, chociaż obejmuje kilka lat, bardziej jednolita i bardziej tylko do siebie samej podobna, aniżeli do którejkolwiek z tych dwóch jesieni. Zatem: dwie jesienie — i okres, jaki wypada nazwać pełnią okupacji.

Jesień pierwsza, poprzez którą społeczeństwo polskie wchodziło w okres doświadczenia okupacyjnego. Jesień druga, w jakiej społeczeństwo to, przemienione i przetworzone głębiej, niż jest tego po dzisiaj dzień świadome, z doświadczenia lat okupacji wychodziło w życie normalnego narodu. Pomiędzy nimi okres, w którym to społeczeństwo wytworzyło sobie jakieś sposoby bytowania w narzuconych mu warunkach, sposoby obrony gospodarczej i samotniczej, czysto indywidualnej, albowiem wszelkie formy zorganizowanej obrony społecznej — poza konspiracyjnymi — zostały mu odjęte. Dość powiedzieć, że zjawisko gospodarki wyłączonej i związane z tą gospodarką przeobrażenia w obrębie społeczeństwa polskiego — powstanie nowego mieszczaństwa — związane są z pełnią okupacji. Pierwszej jesieni zaledwie kiełkują. Jaką zaś rolę gospodarka wyłączona odgrywa podczas drugiej zasadniczej jesieni wojennej — ujrzymy.

Z tych dwóch twierdzeń chronologicznych niewątpliwie bardziej proste i oczywiste do przyjęcia jest zdanie dotyczące pełni okupacji. W miarę upływu czasu stosunki za okupacji upodabniają się do siebie bez względu na rok, do jakiego odnosi się konkretne, pojedyncze wspomnienie. Któż potrafi dzisiaj naprawdę dokładnie odtworzyć różnicę atmosfery psychosocjalnej pomiędzy wiosną 1942 a wiosną 1943? Któż zapamiętał dokładnie ceny z poszczególnych lat? Już dzisiaj trzeba wysiłku pamięci, ażeby ustalić we własnych wspomnieniach, której to wiosny Niemcy całkowicie nie reagowali na wzmożoną akcję bojową i zamachową, a której jesieni poczęły na słupach i murach jaskrawieć listy rozstrzelanych. Te listy wydają się tak dawne, jak cała okupacja w ogóle; ceny wydają się wysokie od pierwszych tygodni. Tak bowiem działa pamięć nasza: sumuje i upodabnia nawet koszmar.

Natomiast odrębność wstępnej i końcowej jesieni domaga się uzasadnienia i opisu. Spróbujmy najpierw w sposób czysto kalendarzowy. Mówiąc jesień, na myśli mam w obydwu wypadkach porę znacznie rozciąglejszą, aniżeli jesień astronomiczna roku 1939 czy 1944. Tyle, że kulminacja zjawisk, o jakich będziemy mówić, w obydwu wypadkach przypada na jesień prawdziwą. W rozumieniu, które pragnę uzasadnić, pierwsza z tych pór rozciąga się od chwili najazdu niemieckiego na Polskę do upadku Francji. Oprócz jesieni następującej po kampanii wrześniowej obejmuje zatem zimę i wiosnę następnego roku. Druga z pór rozpoczyna się w głębi lata 1944 r., kiedy armia radziecka wkroczyła na ziemie polskie, sięgać zaś powinna do wczesnej zimy 1945 r., kiedy wszystkie ziemie polskie zostały wyzwolone. Sięgać, kończyć się powinna w styczniu minionego roku. Ponieważ bynajmniej o tym czasie się nie skończyła, jeżeli idzie o pewne odłamy społeczeństwa polskiego — mówić o niej warto i należy.

O takich dwóch jesieniach będziemy pisać.

II

By ocenić należycie szok, jakiego w ciągu kampanii wrześniowej doznało społeczeństwo polskie, należy cofnąć się do tych pojęć o własnej roli militarnej i politycznej, z jakimi przeciętny człowiek polski wkraczał w drugą wojnę światową. Będziemy najpierw analizowali pojęcia dotyczące roli militarnej, a to z tej przyczyny, że — ujrzymy to — w ich gwałtownym przekreśleniu zawiera się centralne miejsce szoku, przebytego we wrześniu 1939 przez społeczeństwo polskie. Od tego miejsca w sposób promieniujący rozchodzą się dalsze objawy psychosocjalne owej jesieni.

Na to zaś bowiem, co w ciągu września 1939 stało się z tym społeczeństwem nie ma innego terminu, jak szok. Czyli najbardziej gwałtowny, nieprzygotowany, zaskakujący wstrząs polityczny, społeczny i moralny. Wstrząs rozciągnięty na wszystkie dziedziny życia zbiorowego, na wszystkie twierdzenia, na jakich postępowanie i przewidywania opierały się jeszcze 31 sierpnia, jeszcze 1 września. Twierdzenia nieważne w tydzień później. Wstrząs ten nie był równomiernie rozłożony na wszystkie klasy społeczne. Przeciwnie, uzasadnimy to niżej, inaczej przebiegał u chłopa, inaczej u robotnika, a wygląd klasycznego zawodu i rozczarowania nie otwierającego żadnych perspektyw posiadał tylko wśród inteligencji.

Szok związany był z błyskawicznym tempem pochodu niemieckiego, z przeżyciem terroru lotniczego, z niewidzianym dotąd związaniem działań bojowych z psychozą ucieczki ogarniającą całą ludność cywilną, z błyskawicznym zapadnięciem się dachu nad budowanym przez lat dwadzieścia gmachem państwa. Dzisiaj, po latach siedmiu, nie łatwo jest odtworzyć przeraźliwą dotkliwość tego doświadczenia. Zblakło ono przez to, że podobnie runęła Holandia, Belgia, Francja, Jugosławia — ale społeczeństwu polskiemu przypadło pierwszeństwo w tym doświadczeniu. To wszystko prawda, wszystko to były czynniki wyzwalające ów wstrząs, ale w istocie był on związany z zawaleniem się pewnych pojęć, z powstaniem próżni psychosocjalnej. Napłynęły w nią natychmiast treści najbardziej dziwaczne, najbardziej nieoczekiwane, pochodzące z przeróżnych i nagle ożywionych schematów historycznych.

I dlatego musimy najpierw określić, które to pojęcia runęły, tworząc na przeciąg pierwszej jesieni próżnię. Rozpocznijmy od przeżycia, jakie wydawało się wówczas sprawą tylko polską, zanim wiosną 1940 r., w przebiegu kampanii francuskiej, nie okazało się powszechnym doświadczeniem strategicznym tej wojny. Spróbujmy temu przeżyciu nadać kształt słowa i wzruszenia, jakie posiadało wówczas, przed laty siedmiu. Oto dzisiaj dzień pierwszego września. Późne lato u stóp Śnieżki jest piękne i łagodne, niech je przekreśli pamięć.

Żelazny i błyskawiczny pochód niemiecki wydawał się we wrześniu tysiąc dziewięćset trzydziestego dziewiątego roku jakoś znajomy. Kiedy w noce ucieczki płonęły nieznane wsie, kiedy dniem i nocą, i znów nocą i dniem, w kurzu nie opadającym jak powłoka mgieł, w chrzęście i niskim, drażniącym huczeniu, sunął wszystkimi szlakami najeźdźca, powstawały w pamięci przytłumione wyobrażenia, poczęte z czasów i zniszczeń dawnych. Tak samo musiały wyglądać najścia Krzyżaków; z takim wilczym pośpiechem przez puszcze średniowieczne przerzynać się musiały byle naprzód, byle najdalej zagony Tatarów. (Oglądając w roku 1948 wspaniały film Eisensteina „Aleksander Newski", uderzony byłem siłą podobnie zaczerpniętej z najdawniejszej przeszłości analogii wizualnej i historiozoficznej zarazem).

Ta sama też biegła przed nimi wieść grozy, obezwładniająca wolę i decyzję, tym samym złym skrzydłem wyprzedzała krok najeźdźcy. Pancerz i biały krzyż na czołgach były krzyżackie; pośpiech i niepokój łupieżców był tatarski. Płowowłosy Słowianin, zbrojny w maczugę, w procę i ledwie okuty oszczep ścierał się z rycerzem w hartowanej zbroi. Karabin szedł na czołg, maczuga na miecz obosieczny. Ta krzyżacka różnica zwyciężała we wrześniu, jak przed wiekami. I dlatego, zanim objawiły się inne klęski podobne, wyglądała na tak specyficznie polską i — chciałoby się powiedzieć — zgodną z tradycją polskich upadków militarnych.

W tygodniach wrześniowej wędrówki ujawniały się również prawdy inne i prześlepiane w latach pokoju. Z kart geografii zbiegły mądrze układzone zdania o kraju przejściowym, otwartym, o przeważającym procencie granicy niebezpiecznej, o oporze, który na tej ziemi postawi tylko człowiek, ponieważ nie pomoże mu w tym przyroda. Do końca życia nie zapomnimy tych niesamowicie trwałych pogód września, rozpiętych nad płaszczyznami różańcem dni upalnych i nocy zatłoczonych od gwiazd. Różańcem tak niezmiennym, aż zatracała się rachuba dni i wydawać się mogło, że to sam czas przystawał w locie, że zastygał w pysznej obojętności przyrody, obojętnej na dopełniające się na jej tle losy ludzkie.

Ziemia nasza była jedną wielką mapą rozwijaną pędem bombowców. Jak niemе i przerażone zwierciadło przyjmowała na siebie cienie przelatujących eskadr i nie myliła ich z obłokami. Drogami wlokły się kłębowiska kurzawy, nie ściekające ku ziemi, podniecane nowym milionem stóp. O przedrannej godzinie wstawały mgły i majakiem rozcieńczały martwiejący w ostatniej kwadrze księżyc. Milczące i znużone rzesze, wędrujące w tych godzinach, zdawały się pochodzić wprost z zapomnianych grobów powstańczych, na podobną klęskę i beznadziejność podniesione nocnym oddechem ziemi. Ponure zmartwychwstanie wszystkich mar, zapomnianych na krótką chwilę niepodległości.

Bagna nadrzeczne nad Nidą, spękane i pobrużdżone w skorupiaste wieloboki, nie wciągały stóp. Wisła przestawała toczyć wody i po przedwczesnym wysadzeniu mostów zapóźnione pułki przechodziły ją w bród. Z wyschniętych studzien wiadra czerpały brudny szlam. Odludne drogi, strzechy porosłe nie zrywanym nigdy mchem, płotki zaplecione z nieobrobionych gałęzi, bajora pełne wymierających żab. Dla ludności miejskiej, a ona przede wszystkim została ogarnięta pędem na wschód, było to odkrycie nieznanej, oglądanej dotąd z okien wagonu ojczyzny. Odsłaniała się prowincja polska i wieś, nędzne i zesmutniałe w ubóstwie, w zapadłej, małorolnej biedzie, rzadko ozdobione pamiątką wspanialszych czasów, kraj, którego świetność historyczna mieści się w dalekiej przeszłości, a teraźniejszość ukształtowały niewola, wiekowe błędy rozwoju społecznego, leniwa obojętność ludzi zamieszkujących ziemię, o której pisał poeta:

Nie dla nas winnic modrych stok,
I winnic wdzięk i winnic sok,
A dla nas pylny owsa łan
I karczmarz Żyd i wódki dzban.

Nie wszystko w tym obrazie było tak ponure. Nie minął miesiąc, a do łańcucha nazw historycznych, powtarzanych z czcią, przybyły nowe klejnoty. Tym cenniejsze, im bardziej świadomość zbiorowa potrzebowała pokrzepienia, im silniej tęskniła za legendą i potwierdzeniem, że bohaterstwo żołnierza, że cierpienia porwanej wędrówką ludności nie były daremne. Nazwy Warszawa, Kutno, Westerplatte, Hel, ustaliły się natychmiast w nowej swojej roli. Poprzez trzaski i tupot niemieckich orkiestr wojskowych przedzierał się w aparacie radiowym pobrzękujący jak ginąca mucha głos Warszawy. Rwały się zmęczone zdania Starzyńskiego i obnażonym do żywej kości sensem płakała melodia *Warszawianki*. Nie wstydzili się wówczas ludzie łez.

Jest dzień pierwszego września 1946 i nawet tutaj, daleko od tamtych ugorów, trudno się opędzić od wspomnień.

III

Wspomnienia przełóżmy na język, którego nie znaliśmy jeszcze we wrześniu. Ten przekład dokonał się później, na tekście kampanii francuskiej, utrwaliła go zaś kampania jugosłowiańska. We wrześniu wszyscy w Polsce sądzili, że tylko wyjątkowe błędy i kłamstwa ukryte pod skorupą tzw. tajemnicy wojskowej, a oznaczające całkowite nieprzystosowanie militarne naszego kraju do wymagań współczesnej wojny stanowiły przyczynę klęski. Kampania francuska była bowiem czymś w rodzaju rehabilitacji. Z przerażeniem ogarniającym na widok błyskawicznego rozpadu machiny wojennej anglo-francuskiej mieszało się uczucie o takim mniej więcej wyglądzie: a przecież nie okazaliśmy się najgorsi. Przecież w proporcji sił wrzesień polski znaczy tyle, co sześć tygodni francuskiego oporu. W ciemności nastającej u kresu pierwszej wojennej jesieni było w tym porównaniu jakieś światełko — zupełnie bezsilne zrazu. Jeszcze nie wyjaśniające tego przewrotu w oczekiwaniach wojennych, światełko, które dopiero po napaści Niemiec na Związek Radziecki, a szczególnie po Stalingradzie stało się zrozumiałe.

Przełóżmy wreszcie doświadczenie wrześniowe na język obalanych w nim pozornie pojęć strategicznych. Przekładając, pamiętajmy wciąż, że będąc pierwszym preparatem doświadczalnym owej jesieni jeszcze zupełnie nie pojmowaliśmy, o co chodzi. Cóż bowiem wiedzieliśmy jedynie? Że masowe i celowe użycie broni pancernej oraz lotnictwa daje napastnikowi przewagę, która zrzebie wszelkie przewidywania o przebiegu starcia. Ujrzeliśmy tylko nagle i jaskrawo, że dysproporcja siły pomiędzy narodem liczniejszym a mniej licznym pogłębiła się na niekorzyść narodu słabszego w sposób przez nikogo nie przeczuwany.

Państwo o trzydziestu kilku milionach mieszkańców, którego obywatele posiadają wielokrotnie sprawdzone w historii cnoty żołnierskie, gdyby na jakiejś idealnej płaszczyźnie walki — nie istniejącej naturalnie nigdy w dziejach — mogło się spotkać z państwem 70-milionowym, nie jest w porównaniu z nim aż tak słabe, ażeby doszczętnie rozpadało się w niecałym miesiącu. Państwo 20-milionowe nie jest tak słabe, by musiało być rozniesione w dwa tygodnie. Tymczasem w pierwszym terminie upadła Polska, w drugim miała upaść Jugosławia. Przypadający w Polsce militarny początek drugiej wojny światowej wyglądał z pozoru całkiem nielogicznie, poza granicami przewidywań. Tyle tylko było wiadome, bo tyle zostało doświadczone na szosach wrześniowej klęski.

Nie wiedzieliśmy natomiast, że w tej rzekomej nielogiczności skrywa się po prostu nieznajomość czynników i faktów czysto militarnych, które — chociaż obecne w chwili rozpoczęcia starcia — nikomu nie mogły być wówczas znane w swoich skutkach. Chociaż teoretycznie każdy zapowiadał, że druga wojna światowa będzie odmienna od pierwszej, działał jednak dyktat wyobraźni, urobionej według wyglądu wojny 1914—1918. Bo nasze myślenie, nasza wyobraźnia operuje zastanymi schematami dużo częściej niż o tym wiemy, a momenty całkowitego zagubienia historycznego polegają zazwyczaj na tym, że przedawniony schemat wyobrażeń okazuje swoją nieskuteczność, a wyobraźnia mimo to czepia się go w sposób rozpaczliwy.

Tak też czepiała się w oczekiwaniu drugiej wojny, z zupełnie ponadto paradoksalnym przydatkiem. Nikt absolutnie w to nie wierzył, ażeby nowa wojna jako całość miała być dłuższa od poprzedniej, a mimo to jej ofensywy i kampanie bynajmniej się nie skracały w proporcji tego oczekiwania. Przeciwnie, wojna jako całość miała być krótka, ale poszczególne kampanie zachowywały w przewidywaniach długość mniej więcej zbliżoną do zapamiętanych z pierwszej wojny światowej. Dziwny splot trwogi ze schematem! Sposób wywalczenia zwycięstwa w tamtej wojnie, zbliżony do partii szachów, którą się poddaje na długo przedtem, zanim wszystkie figury zostaną wybite, utwierdzał jeszcze mocniej ten splot. Utwierdzając, nie pozwalał przewidzieć *zaciekłości ideologicznej* drugiej wojny światowej.

Nie wiedzieliśmy bowiem, że jeśli idzie o sztukę militarną, pierwsza wojna raczej była wyjątkiem aniżeli regułą. Po krótkiej fazie ruchomej — marsz na Paryż, ruchy frontu wschodniego — zastygła w operacjach niesłychanie przewlekłych, nieproporcjonalnie krwawych wobec zysków taktycznych. Stało się to z powodu przewagi obrony nad atakiem. Czołg i samolot jako broń napastnicza, dająca możliwość inicjatywy i ruchu pojawiły się zbyt późno. Były też technicznie zbyt niedoskonałe, ażeby zaważyć na ostatecznym wyniku. Główną bronią tamtej wojny światowej wydaje się karabin maszynowy, jako broń trudna do zniszczenia najbardziej uporczywym ogniem artyleryjskim, a zabójcza dla piechoty, która musi atakować bez osłony rowu strzeleckiego. Mają rację ci, którzy piszą, iż pierwsza wojna światowa była właściwie okresem wielkiego upadku sztuki wojennej. Nie są jej świadectwem rzezie setek tysięcy dla zdobycia jednego wzgórza, jednego fortu. Dodajmy wszakże, że ten upadek wywołany był przede wszystkim ówczesnym stanem techniki produkcyjnej. Nie dostarczała ona dowódcom środków zdolnych na polu bitwy przemienić olbrzymie masy wojsk nowoczesnych w jednostki ruchu i inicjatywy.

Nie wiedzieliśmy nadto, że aktem rozegranym nad Wisłą, otwiera się widowisko wielu błyskawicznych i efektownych kampanii, z których każda zamykała się werbalnym epilogiem Adolfa z wąsikami, tak brzmiącym, jakby historia wojen niczego podobnego dotąd nie oglądała. Armia odpowiednio zaopatrzona w nowoczesną technikę ruchu z równą sprawnością poruszała się po bezdrożnych równinach Polski, co przez gęste linie fortyfikacji zachodnich, co pośród gór i przełęczy bałkańskich. Poruszała się mimo niebywałego skomplikowania swego aparatu. Motor docierał wszędzie — to niewątpliwie było nowością. Wędrowcy na drogach wrześniowej ucieczki modlili się każdej godziny o deszcz, sądzili bowiem, że tylko brak odpowiedniej ilości błota na polskich drogach pozwala się posuwać gąsienicom niemieckich czołgów. Resztę historia oglądała, i to w lepszych wydaniach. Bonaparte spadający niespodziewanie z Alp w kampanii włoskiej na tyły Wurmsera, czy Gustaw Adolf z niewielką armią przemierzający błyskawicznie całe Niemcy, dokonywali w proporcji swoich czasów większego zaskoczenia od generałów hitlerowskich. Nie wspominamy już Hannibala, czy Aleksandra Wielkiego.

Nie wiedzieliśmy również, że ten polski akt pierwszy, jeżeli wnosi elementy całkiem nowe, wnosi je nie tylko dla rozbitej armii polskiej. Istnieje powiększający się w miarę rozwoju historii stopień rozprężności siły militarnej. Na prostym schemacie objaśnijmy, co ów termin oznaczać może. Wyobraźmy sobie wojownika, który z bronią, znaną starożytnym, wyrusza pieszo w pochód wojenny w kraju całkiem niezaludnionym, stepowym, pozbawionym większej ilości zwierzyny. Posiada miecz, tarczę, włócznię, ale koń nie stanowi dla niego instrumentu bojowego. Dlatego, ponieważ wojownik ten nie nauczył się posługiwać strzemionami i łatwo go z siodła strącić. Jego działanie bojowe ściśle jest zależne od prowiantu, który zdołają unieść jego tabory, a tych pojemność, możliwą do zabrania, nie trudno przewidzieć. Można tych wojowników uzbroić wielu, ale naprawdę do walki użyć się oni dają tylko w pewnej proporcji pomiędzy tymi warunkami naturalnymi a siłą nagromadzoną do walki. Stopień rozprężności tej siły jest bardzo niski. Ale niech ci sami wojownicy uformowani będą w oddziały jazdy zaopatrzonej w strzemiona; jazdy niewiele dla siebie wymagającej i zdolnej przebywać wielkie przestrzenie. Niech to się stanie, zyskują promień siły tak wielki, że zanim przeciwnik się opamięta, leży na obu łopatkach. Schemat wymyślony? Nie, w schemacie tym powtarzamy rzeczywiste przejście militarne od starożytności do wędrówek ludów.

Nie wiedzieliśmy, że zakreślony przez użycie czołgu i samolotu promień siły tak się rozprzestrzenił, aż zasięgiem swoim potrafił od jednego rzutu ogarnąć całe państwa. Zdobycz niemiecka, osiągnięta w kampanii wrześniowej, stanowiła skromny okrąg obwiedziony ruchem cyrkla o nowym ramieniu. Ramię to ogarnęło rychło prawie całkowitą Eu-

(Dokończenie na stronie czwartej)

IRENA KRZYWICKA

TRZY PISMA

„Przegląd Tygodniowy"

Przez większą część życia głównym źródłem zarobku była dla Ludwika Krzywickiego praca publicystyczna. Rzecz jasna, że w owych czasach w Królestwie Polskim praca naukowa nie mogła wyżywić nikogo. Trzy pisma zwłaszcza znaczą trzy ważne momenty w życiu Krzywickiego, pisma, z których wyrastał stopniowo i które kolejno odrzucał, nie mogąc się w nich pomieścić. Interesujące są dzieje jego rozwoju, a jednocześnie dzieje tych trzech pism stanowiących trzy odrębne środowiska intelektualne, wywierające poważny wpływ na życie ówczesnej inteligencji polskiej, aż nazbyt często pozbawionej możliwości kształcenia się, dyskutowania a nawet czytania. W tych warunkach tygodniki grały rolę nie tylko mównic, ale wyższych uczelni a przy tym ośrodków kulturalnych i kuźni ideologicznych. Ich znaczenie było olbrzymie, nic też dziwnego, że człowiek zamierzający oddziaływać na szersze warstwy — o masach trudno by w odniesieniu do tych pism mówić, gdyż stanowiły one przede wszystkim pokarm inteligentów — chętnie chwytał możliwość pracy na ich łamach, choć wynagrodzenie bywało liche, a okresami—nie było go wcale. Ta na wpół głodowa egzystencja była powszednim losem inteligenta polskiego w owych czasach, ale możność wypowiedzenia się i zjednania dla swojej idei zwolenników okupywała wszystko.

Trzy pisma będące trzema etapami postępowej myśli polskiej, to kolejno: „Przegląd Tygodniowy", „Głos" i „Prawda". W nich to Ludwik Krzywicki rozwija niezmiernie intensywną działalność, wypowiadając się na tak różne tematy, że aż zdumiewa ta wielostronność. Można powiedzieć, że nie było tematu, którego by nie poruszył w ciągu kilkunastu lat swej pracy publicystycznej: literatura, pedagogika, socjologia i ekonomia, polityka, nawet.., zagadnienia metapsychiczne. Niezmiernie rzadkim zjawiskiem u uczonego jest taka dziennikarska ruchliwość, taka łatwość przerzucania się od zagadnienia do zagadnienia. Niewątpliwie rozmieniał Krzywicki na drobne swój wspaniały talent naukowy i tracił go często na sprawy nie mające trwałości, a jednak zdradzał co krok poważną swoją muzę z niepokojącą, drapieżną i zaborczą kochanką — działalnością społeczną i wychowawczą. Nie umiał i nie chciał jej się oprzeć a czasu musiało starczyć na wszystko.

Tak tedy wylądował najpierw, jako młodziutki jeszcze chłopak, w „Przeglądzie Tygodniowym". Było to pismo redagowane przez bogatego człowieka, Wiślickiego, który hołdował przedującej wówczas i będącej wyrazem postępu ideologii pozytywistycznej. Krzywicki był wówczas członkiem a właściwie przywódcą studenckiego kółka socjalistycznego, które nie tylko potajemnie uczyło się nowej doktryny, ale zapragnęło też czynnego działania. Niektórzy z młodych pracowali w konspiracji — wiadomo było z góry, że czas ich pracy będzie krótki, że nieuchronnie wpadną w łapy żandarma. Krzywicki wraz z grupą kolegów i przyjaciół postanowił stworzyć placówkę legalnego działania, która systematycznie działając szkoliłaby przyszłe kadry teoretyków i działaczy.

Ale stworzenie takiego ośrodka legalnego działania nie bardzo leżało w możliwościach garstki studentów, nierzadko przymierających głodem, a w każdym razie nie rozporządzających gotówką. Rada w radę, wpadli na pomysł w gruncie rzeczy dość osobliwy. Postanowili opanować placówkę już istniejącą, za trybunę obrać sobie lojalne i ugodowe pismo mieszczańskie, a za protektora nowej w Polsce myśli społecznej — wpływowego plutokratę. Dziś może nas to dziwić, wówczas jednak zwolennikami socjalizmu było wiele jednostek spośród burżuazji. Potem dopiero, kiedy ruch robotniczy krzepł i stawał się coraz bardziej niebezpieczną siłą, szeregi burżuazyjnych sympatyków poczęły się przerzedzać, a część ich zdecydowanie przesunęła się na prawo.

Kiedy garstka młodzieży mocno oberwanej, ale jasno wiedzącej czego chce, poszła do Wiślickiego, aby proponować mu swoją współpracę, ten niebacznie się na nią zgodził.

Wiślicki przyjmował interesantów albo w skromnym pokoju redakcyjnym, albo rzadziej w bogato urządzonym gabinecie wyłożonym puszystymi dywanami, obwieszonym obrazami w ciężkich ramach. Drzwi otwierał lokaj. Całe to luksusowe mieszkanie działało onieśmielająco i trochę irytująco na młodego socjalistę, który podartymi zelówkami wyzywająco deptał perskie puchy, a przetarte łokcie wspierał na pulchnych oparciach foteli. Wiślicki był nadzwyczaj uprzejmy i ogromnie zimny. Mimo, iż się nie śpieszył i grzecznie wysłuchiwał rozmówcy, miało się cały czas uczucie, że to nie jest rozmowa, tylko załatwianie interesu. Był to człowiek inteligentny i niezmiernie rozmiłowany w swoim piśmie. Uważał go za wielkie dzieło swego życia. Na niczym chyba w życiu więcej mu nie zależało, niż na tym, aby „Przegląd Tygodniowy" był czytany. Każdy nowy prenumerator cieszył go, jak upolowana zwierzyna myśliwca. Lubił przy tym, aby pismo dawało zyski. Był dość oczytany i obyty, to też zdawał sobie sprawę, że ideały pozytywistyczne zaczynają się starzeć i przestają być atrakcyjne, że w społeczeństwie rozpoczyna się ferment, który sprawia, że rozsądne i płaskie artykuły w jego piśmie przestają interesować publiczność. Jak ognia bał się posądzenia, że może się stać zacofany, że straci kontakt z najnowszymi ideami. Chciał iść, jak sobie pochlebiał, ramię w ramię z młodzieżą. Nie był to człowiek bojaźliwy, oczywiście do pewnych granic — przy tym znał się na ludziach. Poznał się też na wartości grupy młodych. Zresztą do imponującego gabinetu nie trafiało się od razu, a dostęp do niego i później nie był łatwy. Trzeba było sobie na to zasłużyć. Najczęściej Wiślicki przyjmował w piątki w jedynym pokoju stanowiącym redakcję pisma, przy ul. Czystej.

Pierwszy z grupy młodych socjalistów zgłosił się niejaki Białobłocki, który zaczął wybornie, a skończył żałośnie, samotnie, nikomu nie znany. Rozpoczął, jak to lubią młodzi, od ataku. Napadł na popularną wówczas pisarkę Marenne-Mączkowską za jej mieszczańskie ideały i czczość społeczną bohaterów; dostało się też Konopnickiej za niezdawanie sobie sprawy z tego, jakie siły społeczne mogą dokonać na świecie przekształceń. Artykuły te narobiły wiele hałasu. W mieszczańskiej atmosferze stanowiły rodzaj eksplozji. Po sukcesie Białobłockiego poszedł zdobywać ostrogi namiętny, dynamiczny Krusiński. Wreszcie odważył się Krzywicki.

Byłby zrobił to wcześniej, ale najzwyczajniej w świecie nie umiał zdobyć sobie tematu. Nie jest to łatwa rzecz dla początkującego publicysty. Wreszcie znalazł. Przypadkiem, idąc ulicą trafił w podnieconym tłum gapiów. Odbywał się ślub, któregoś z Potockich. Czołobitność gawiedzi, przedpokojowe zachwyty wprawiły we wściekłość młodego socjalistę. Ten tłum drobnomieszczański, pławiący się w blasku arystokracji, klasy, która już bezpowrotnie odeszła w przeszłość, obudził w nim obrzydzenie. Z gniewu poczęty artykuł zaniósł potężnemu redaktorowi. Wiślicki przeczytał go z uśmiechem i schował do szuflady, ale... nie wydrukował. Nie było mu na rękę narażać sobie wpływowe osobistości zapewne. Natomiast zaprosił do współpracy rumianego młodzieńca, którego małe ale bardzo ostre i przenikliwe niebieskie oczy świadczyły o rozumie i charakterze. Widząc w nim talent polemisty dał mu do przeczytania pewną ziemiańską gazetkę, w której był ostry atak na mieszczaństwo. Krzywicki chętnie się podjął zadania. Zdał sprawę z tej awantury, przysoliwszy mocno obu stronom, że niby wart pałac Paca. Młodzież radykalna była zachwycona. Uznała go całkowicie za swego wyraziciela, kiedy młodziutki Krzywicki podjął trudną polemikę z modną wówczas tezą, że społeczeństwo jest organizmem i że można przy jego analizowaniu stosować kryteria biologiczne. Po wielu latach, już u schyłku życia, Krzywicki wspomina z pewnym zażenowaniem swój ówczesny brak kompetencji w tym względzie. Zresztą od razu zdawał sobie z tego sprawę. Pisząc, uświadomił sobie, jak mało jeszcze umie, i wziął się ostro do pracy nad uzupełnieniem swoich wiadomości socjologicznych i ekonomicznych. Ale artykuł, choć niezupełnie dowarzony, pozyskał mu namiętnych czytelników, których tym bardziej przykuła dalsza polemika, prowadzona przez pisarza w „Przeglądzie Tygodniowym" na temat, czy Polska musi przejść przez wszystkie fazy rozwoju kapitalistycznego, czy może jej to być oszczędzone. Oczywiście jasne było, iż na końcu tego zdania należało się domyślać słowa „rewolucja", ale cenzura carska była na tyle ślepa, że tego nie dostrzegła.

Te artykuły sprawiły, że Krzywicki w sprawach społecznych stał się wyrocznią dla młodzieży, Wiślicki zacierał ręce. „Przegląd" był rozchwytywany. Sukces materialny radował redaktora. Czuł, że sprzeniewierzywszy się mdłej ideologii pozytywistycznej znalazł się znów w pierwszym szeregu, że o piśmie znów mówią, iż rola jego nie jest skończona. Wiślicki nabierał szacunku dla samego siebie, gdy je rozchwytywano — pismo było afirmacją jego osoby. Była to radość impresaria przedsiębiorcy, ale też szczerego postępowca lat osiemdziesiątych, który wierzył w swoją misję.

Krzywicki okazał się nabytkiem nieocenionym. Wpadł na myśl przeprowadzenia ankiety na temat gałęzi pracy, w których panował największy wyzysk, i znalazł dla tej akcji poparcie zarówno ze strony dobroczynnych, pozywistycznych dam, jak ze strony samego „Proletariatu". Dotknął widocznie bolesnego miejsca, bo publiczność rzuciła się na te artykuły, nawet kelnerzy w kawiarniach zachęcali do nich swoich bywalców. Wreszcie niewyczerpana pomysłowość tego młodego matematyka i studenta medycyny, który dopiero szukał swojej ostatecznej drogi, sprawiła, że na łamach pisma poruszono sprawę wyprzedzającą epokę o jakie 40 lat — sprawę planowości w produkcji, czyli naczelne zagadnienie naszych czasów. Uradowany Wiślicki spodziewał się, że „Przegląd" odegra taką samą rolę w historii myśli socjalistycznej, jaką odegrał w swoim czasie w stosunku do pozytywizmu.

Ale ten radosny nastrój przerwały aresztowania przywódców „Proletariatu", a nade wszystko — w r. 1885 — mrożące krew w żyłach wyroki. Wiślicki ochłonął z zachwytu. Okazało się, że zabawa w socjalizm jest dla redaktora zajęciem bardziej ryzykownym, niż głoszenie ugodowych haseł pozytywistycznych. Młodzi co prawda nigdy nie mieli złudzeń. Spodziewali się zawsze, że ich legalna praca nie potrwa dłużej niż 2 — 3 lata i najpewniej skończy się Sybirem. Ale stary wyga Wiślicki mógł się teraz słusznie oskarżać o dziecięcą naiwność. Zawróciły mu na chwilę w głowie sukcesy pisma i oddźwięk, jaki budziły słowa młodych wariatów. W porę, według swego mniemania, zorientował się, czym to pachnie. Jeszcze czas był się wycofać. A przecież w swoim czasie nie był tchórzem. Podczas słynnej apuchtiniady, kiedy wojsko obstawiło uniwersytet, ostentacyjnie wyszedł na ulicę wraz żoną, witał się ze znajomymi studentami i starannie dobranymi słowami zachęcał ich do oporu. Ale tych harców, jakie wyprawiali młodzi zapaleńcy na łamach jego pisma, było mu za wiele. Postanowił trochę ich ukrócić, ryzyko było zbyt wielkie. Tylko, że w przerażonym człowieku odzywał się ambitny redaktor. Co będzie z pismem, jeżeli ci młodzi, a zwłaszcza Krzywicki go opuszczą? Na starą katarynkę pozytywistyczną dziś nie weźmie się nikogo. Targany sprzecznymi uczuciami wybrał pośrednią drogę wykręcania się, kluczenia, nie zobowiązywania się do niczego. Dla współpracowników było to bardzo ciężkie.

Redaktor nie chciał słyszeć o czyjejkolwek stałej współpracy. Zamawiał artykuły, a potem ich nie drukował. Prosił kilka osób jednocześnie o wypowiedź na ten sam temat i drukował tę, która mu w danej chwili najbardziej odpowiadała. Przetrzymywał prace swoich współpracowników całymi miesiącami. Miał olbrzymią, jak na owe czasy, zaletę: płacił regularnie. Ale nigdy nie można było wiedzieć, ile się w jego piśmie zarobi, co było nie do zniesienia dla ludzi, którzy z „Przeglądu" czerpali środki utrzymania.

Możemy sobie wyobrazić, co czuł młody Krzywicki, któremu po aresztowaniach wśród „Proletariatu" towarzysze polecili udać się za granicę, aby tam zredagować pierwsze wydanie „Kapitału" Marksa. Partia nie rozporządzała funduszami, przy tym Krzywicki byłby wolał nie naruszać społecznych, skąpych pieniędzy, potrzebnych tak bardzo na druk wielkiego dzieła. Ostatecznie był już głośnym literatem, zdoła się chyba utrzymać z pióra. Nie brakło mu nigdy pomysłów, a otwierała się jeszcze możliwość pisania korespondencyj zagranicznych. Pełen otuchy szedł do Wiślickiego, który tym razem dopuścił go do sanktuarium swego prywatnego gabinetu. Redaktor zamówi z pewnością parę artykułów miesięcznie, a to wystarczy, aby w Lipsku przeżyć sobie ubożuchno po studencku. Niemało przecież zawdzięczał Wiślicki młodemu publicyście, jeżeli chodziło o rozgłos i wziętość pisma. Jeżeli tego zamówienia Krzywicki nie dostanie, przyszłość w Lipsku przedstawia się głodowo.

Wiślicki przyjął młodego literata z otwartymi ramionami, częstował aromatycznymi papierosami, herbatą, traktował prawie jak równego. Ale czas płynął, rozmowa poczęła się rwać, a upragnione zamówienie nie przychodziło. Prosić Krzywicki nie umiał przez całe życie. Może zresztą padły z ust młodzieńca jakieś aluzje, dotyczące trudności utrzymania się za granicą, w każdym razie wielki redaktor potrafił ich nie dosłyszeć. Zapewne, pragnął zawsze artykułów utalentowanego współpracownika, ale nigdy nie było wiadomo, czy je umieści i kiedy. Rozmowa skończyła się na niczym. Wiślicki z wielkim wylaniem skazywał spokojnie swego najwybitniejszego współpracownika na wielomiesięczną dietę chlebowo - herbaciana, najdostępniejszą dla jego pustej kieszeni.

W takich chwilach najprzyjemniej byłoby cisnąć całą tę robotę i pana Wiślickiego z jego wahaniami, lękami i brakiem zrozumienia dla spraw tak poziomych, jak konieczność jedzenia codzień, z jego łaskawym tonem mecenasa, który wyświadcza dobrodziejstwo tym, dzięki którym obrasta i w pieniądze, i w znaczenie. Nic też dziwnego, że kiedy powstało nowe pismo „Głos", a potem „Prawda", Krzywicki skwapliwie rzucił się na te nowe pola działania, które go uniezależniały od dotychczasowego monopolisty. Pisywał do „Prawdy" i do „Głosu". To niezmiernie rozgoryczyło Wiślickiego. Uważał takie postępowanie za niewdzięczność, za zdradę. Uważał szczerze, że należy mu się jakaś wdzięczność. Co prawda nie lubił, żeby jedno nazwisko pojawiało się na łamach jego pisma zbyt często, co prawda nie gwarantował stałego zarobku ani tego, że wydrukuje wszystko, co mu się przyśle — ale żądał wierności. Był naprawdę zdumiony, że ludzie szukali pracy gdzie indziej, i nie mógł się wydziwić ich „zdradzie". Zamiast zjednywać sobie literatów, widząc, że pismo jego podupada, wybrał dziwaczną drogę zemsty. Kiedy Krzywicki, nie chcąc zrywać z nim kontaktu przysłał mu swoją rewelacyjną „Ideę i życie", jedną z najoryginalniejszych swoich prac opartych o koncepcję materializmu dziejowego — redaktor Wiślicki włożył studium do szuflady i przemarynował w niej pół roku, a potem pod jakimś pretekstem zapłacił za nie groszowe honorarium.

Postępek Wiślickiego miał być represją wobec pisarza za „sprzeniewierzenie się" pismu. Ale ku zdumieniu redaktora ten system karny nie pomagał. Zniechęcony Krzywicki wypowiadał się coraz obszerniej w „Głosie", a potem w „Prawdzie", pociągając za sobą czytelników. „Przegląd" podupadał coraz bardziej.

Wiślicki z goryczą widział, jak niknie dzieło jego życia, i oskarżał o to Krzywickiego i Świętochowskiego. Jednocześnie z kwaśną miną witał współpracowników socjalistów — znudziło mu się ryzyko. Sam nie wiedział, czego chciał. Swoją nienawiść do dwóch „zdrajców" — Krzywickiego i Świętochowskiego — wyładował znów na drodze dziecinnej „zemsty". W jubileuszowym albumie, gdzie figurowały fotografie wszystkich, aż do najmniejszych, współpracowników pisma, nie pozwolił umieścić tych dwóch. Tak ich ukarał.

To był pierwszy etap publicystycznej pracy Krzywickiego, nie wolny od goryczy. Ponieważ jednak z latami goryczy tej przybywało, ponieważ znalazłszy się na nowych placówkach, spotykał się z nowymi przykrościami, coraz to innej natury, po latach, które mu pozwoliły zdobyć nowe kryteria porównawcze w zakresie małości ludzkiej, tak powiedział o Wiślickiem, który umarł zupełnie zapomniany: „Tak dalece zniknął z widnokręgu, iż o jego pogrzebie dowiedziałem się po fakcie dokonanym. Nie żywiłem do niego najmniejszego żalu i w całej pełni rozumiałem rolę poważną i pożyteczną, jaką pismo jego w pewnym okresie odegrało, a niektóre rysy jego charakteru straciły już wtedy dla mnie swój charakter odrażający w porównaniu z gromadą typów, które przesunęły się przede mną i posiadały wszystkie rysy ujemne Wiślickiego bez jego zalet".

Irena Krzywicka

DWIE JESIE

(Dokończenie ze strony trzeciej)

ropę kontynentalną, a wrzesień polski pozostał tylko wielkimi manewrami. Stało się to dzięki tkwiącym w czołgu i samolocie właściwościom pośpiechu i natychmiastowego wyzyskania sukcesu. Te obydwie bronie nadwyżkę siły, jaką posiada lepiej uzbrojony i lepiej do wojny przygotowany napastnik przenoszą natychmiast w kraj napadnięty. Zagarniają go w promieniu nie oglądanym dotąd w takim rozmiarze i w takim pośpiechu.

Nie wiedzieliśmy spraw jeszcze ważniejszych. Oto zaledwie wstępne ogniwa wojny, przynoszące błyskawiczne zwycięstwa Niemiec, stały się zrozumiałe militarnie, kiedy ten sens znów został przewrócony w wielkich zmaganiach na Wschodzie. Znowuż się pokazało, że ponad współczesną technikę wojenną górują klasyczne i pradawne prawidła wojny, proporcja ogólnego stosunku sił, stosunku przestrzeni, materiału ludzkiego i jego liczebności. Znów podążająca za broniami przełamującymi masa piechoty odzyskała walor. Okazało się, że ów nowy promień siły, jeżeli mu się przeciwstawiła odpowiednia głębia teatru wojennego, pozwalającego w nim rozpuścić skutki szoku, powstałego po przełamującym uderzeniu, jeżeli natrafił na dowództwo, zdolne odnawiać swoje rezerwy — wówczas nie tylko nie zakreślił kręgu wokół nowej zdobyczy, ale promień ów, złamany, zmuszony do skracania się, powrócił do gniazda wyjściowego i jak cierń wbił się w serce napastnika.

Nie wiedzieliśmy sprawy jeszcze doniosłejszej. Czynnik oporu ideologicznego oraz bezwzględnej wiary w słuszność bronionej sprawy, kiedy przydany mu został odpowiednio silny fundament techniki wojennej, osiągnął w Armii Radzieckiej współudział w zwycięstwie, niespotykany od czasu tryumfu wojsk walczącej Rewolucji Francuskiej. Wojna póty składała się z błyskawicznych epizodów, póki w odrębnych pojedynkach narzucanych przez Niemców przeciwnikom, dobieranym według najdogodniejszego dla Hitlera porządku, dzisiejsza technika wojenna mogła się rozprężać i połykać całe państwa. Odkąd te nowe okoliczności znalazły się we względnej równowadze wojna rozciągnęła się w kampanie niezwykle wyczerpujące i długotrwałe. Ale pod bombami w poranek 1 września 1939, któż przypuszczał, że bomby te będą padać dłużej, aniżeli pociski w pierwszej wojnie światowej?

Nie wiedzieliśmy pierwszej jesieni z zakresu tych spraw jeszcze ważniejszych, że swoje błyskawiczne zwycięstwo początkowe zawdzięczają Niemcy nie tyle czołgom, ile nie przedawnionej w ich przekonaniu sytuacji politycznej, powstałej po układzie monachijskim. Nie wiedzieliśmy, że dlatego tak niecierpliwie przyśpieszają kampanię polską, by złożywszy dowód siły, ukłonić się przez kanał La Manche i dać do zrozumienia, że sytuację monachijską można i teraz odtworzyć. Nie wiedzieliśmy, że ukłon ten powtórzą jeszcze nieraz. Specjalnie w przeddzień najazdu na Związek Radzieckiego: oto wykonujemy, zlecony nam wówczas, w tamtej sytuacji politycznej kierunek ekspansji. Przeprowadzamy na własną rękę, ale nie we własnym tylko imieniu krucjatę antykomunistyczną. Nie wiedzieliśmy, że swoją metodę wypreparowywania przeciwnika z jego naturalnych koneksji politycznych zawdzięcza Hitler sytuacji monachijskiej.

Kto nie wiedział? Będę się starał mówić o stanowisku politycznym każdej warstwy społecznej naszego kraju, ale w tym wypadku liczba mnoga oznacza warstwę, do której należę. Inteligencja polska naprawdę najmniej wiedziała.

IV

Pierwszej jesieni wojennej nie znaliśmy zatem prawie wszystkich „dlaczego". Poczuliśmy jedynie, że na głowy runął strop. Ale właśnie dlatego, że istotna proporcja klęski i jej powody docierały w stanie zamąconym, padający na głowę strop wywoływał szok, który przebiegał przede wszystkim według polskiego wymiaru klęski. Przynosił wstrząs, który nakazywał poszukiwać przyczyn we własnym domu, w jego złym politycznie i społecznie urządzeniu. I ten wstrząs byłby już pierwszej jesieni mógł uzdrowić politycznie społeczeństwo polskie, gdyby... Tych gdyby będzie wiele. Niewątpliwie jednak na krótki okres uzdrowił, a z czego uzdrowił, rozpatrzmy poprzez wspomnienia.

O decyzji partii komunistycznej w Rosji, przekreślającej traktaty rozbiorowe i uznającej prawo Polski do samodzielności państwowej, mało kto pamiętał. Mało też kto pamiętał o wpływie tej decyzji na politykę państw koalicyjnych wobec sprawy niepodległości Polski pod koniec pierwszej wojny światowej. Upadek Rosji carskiej rozwiązał tym państwom ręce i uwolnił od zobowiązań sojuszniczych, ale nie dlatego, ażeby naprawdę mocarstwom zachodnim zależało na sprawie tej niepodległości czy na dopełnieniu nadziei moralnych, ciągnących się od stulecia. Dlatego natomiast, ponieważ w nowej grze politycznej, wyłaniające się na przedpolu Związku Radzieckiego, państwo polskie stawało się istotnym elementem tej gry. Stworzyć miało i tworzyło główne ogniwo kordonu sanitarnego, oddzielającego Rosję komunistyczną od reszty Europy z chwilą, kiedy zawiodła interwencja bezpośrednia.

Powstanie niepodległego państwa polskiego w wyniku pierwszej wojny światowej było rezultatem zupełnie wyjątkowej konfiguracji politycznej. Konfiguracji, w jakiej tak kończąca się Rosja carska, jak wstrząsane klęską Niemcy cesarskie, nie były zdolne wywrzeć istotnego wpływu na powstające pomiędzy nimi państwo. Kiedy ponadto po wojnie w 1920 r. udało się Piłsudskiemu zrealizować częściowo kuszący go program ekspansji na Wschód, powstało złudzenie, że niepodległość swoją Polska międzywojenna zawdzięcza własnej sile.

Złudzenie przerodziło się w mit troskliwie pielęgnowany przez obóz sanacyjny. Z chwilą oderwania Polski od łączności z kontynentalną polityką francuską po roku 1933, ten mit w propagandzie obozu rządzącego wybujał ponad wszelką miarę. W tych dopiero latach na serio głosi się mocarstwowość Polski, a frazes taki jest konieczny jako zasłona dymna, skrywająca przed własnym społeczeństwem awanturniczą politykę zagraniczną u boku Niemiec i Włoch. Bo społeczeństwo w olbrzymiej większości nie posiadało zaufania do kierunku przekreślającego wszelkie, nawet papierowe i czysto traktatowe, gwarancje niepodległości. Do kierunku, który na ich miejsce nie stwarzał żadnych gwarancyj realnych, oprócz perspektywy wasala u boku hitlerowskich Niemiec.

Zatem w mocarstwowość istotną jako uzasadnienie całkowitego samotnictwa politycznego, postawionego oko w oko z faszyzmem niemieckim, mało kto wierzył. Istniała jednak dziedzina, gdzie frazes ten wydał owoce. I były to znów owoce jak najbardziej przydatne dla obozu sanacyjnego, dla traktowania pułkowników jako geniuszów przydatnych na każde stanowisko. Frazes mianowicie wydał owoce w sferze sądów o sile militarnej kraju. W to, że Polska pod względem militarnym stanowi partnera zdolnego do prowadzenia polityki nie liczącej się z najbardziej prymitywną determinacją polityczną i geograficzną kraju, wierzono dosyć powszechnie.

Dlaczego wierzono, rzecz to inna. W kraju tak zacofanym przemysłowo, jak nasz przed wojną, mało kto oceniał realnie związek siły obronnej ze stopniem uprzemysłowienia. W kraju wydającym tak dzielnych żołnierzy mało kto przypuszczał, że bitność osobista nie wyrówna nawet w skromnym stopniu różnicy uzbrojenia i przygotowania technicznego. Wreszcie filtrowane w społeczeństwo teorie wojenne, przepowiadające bezapelacyjną wyższość konia nad motorem, owsa nad benzyną, usypiały krytycyzm wywodem rzekomo fachowym. Prymitywnymi środkami bojowymi rozegrana kampania 1920 r. umacniała te teorie, a w znacznej mierze dawała jej podstawę. Resztę okrywała tzw. tajemnica wojskowa. Kiedy ponadto w widłach Sanu i Wisły rozpoczęto budowę kilku fabryk zbrojeniowych i huty stali, zowiąc to szumnie COP, strategicznie chronionym od niespodzianki, mit docierał do granic histerycznego wmówienia i byli, którzy twierdzili, że Niemcy śpieszą się z wojną, ażeby nie dopuścić do ukończenia COP. Bo jeśli tylko zbudujemy... i nagle pozbawione bryły węgla, piachy i lasy między Rzeszowem a Sandomierzem nabierały wymiarów Zagłębia Ruhry.

Szok klęski militarnej uderzył więc w miejsce najmniej u społeczeństwa chronione najbardziej obnażone. W przeciągu kilku dni ujawniło się, że pod tajemnicą wojskową kryje się pospolity bluff, że armia do wojny nowoczesnej jest absolutnie nieprzygotowana. Ale uderzenie w to właśnie miejsce nabrało charakteru promieniującego i nie ograniczyło się tylko do spraw wojskowych. Nabrało dlatego, ponieważ obóz polityków w mundurach właśnie na mundurze opierał swoje racje polityczne i społeczne. Tak więc podstawa zaufania do obozu rządzącego, jaką wmuszano społeczeństwu i jaką niejednemu rzeczywiście wmuszono, okazywała się opartą na ślepocie, tłamstwie i lekkomyślności. I dlatego we wrześniowych warunkach uderzenie w mundur nabrać musiało i nabrało wyglądu rozprzestrzeniającego się na całą przeszłość przedwrześniową.

Jeżeli idzie o zagadnienia czysto militarne, ten wstrząs został później złagodzony przez konfrontację z dalszymi kampaniami Hitlera. Nie został natomiast złagodzony w swoim oddziaływaniu promieniującym. Cechą zaś pierwszej jesieni jest to, że obydwa te kierunki zaznaczone są w psychice społeczeństwa polskiego z równym natężeniem. Nie było w ciągu całej okupacji drugiego okresu, w którym reżim byłby równie mocno potępiany, w którym wszelkie, później dokonywane w konspiracji próby jego wybielenia byłyby bardziej nieskuteczne.

Oddziaływanie przybrało różny charakter, zależnie od klasy społecznej i pisząc „potępiany", musimy określić dokładnie przez kogo. Sanacja opierała swoje rządy na biurokracji i znacznej części inteligencji. Inteligencka rekrutacja społeczna Legionów, szczególnie korpusu oficerskiego, który później został korpusem rządzącym, wyodrębniała tę grupę od reszty społeczeństwa. Wyodrębniała na mocy tego specyficznie polskiego objawu, jakim był dotąd zawsze w naszym kraju proces zamykania się inteligencji we własnym klanie, nawet kiedy dopływała do niej krew społeczne chłopska.

Inteligenckość tzw. obozu legionowego posiadała jeszcze mocniej i w bardzo specjalny sposób podkreślony charakter. Była w niej domieszka jakiegoś mesjanizmu à rebours, na przekór własnemu społeczeństwu. Tekst pieśni „My Pierwsza Brygada" ma w tym względzie wymowę dokumentu socjologicznego. Domieszka ta po schwytaniu władzy w ręce wyraziła się jakimś całkowitym otorbieniem tego obozu, sięganiem wyłącznie po własne i topniejące rezerwy personalne z lat legionowych, i to sięganiem tym bardziej zaawansowanym, im dłużej było się przy władzy. Grupa o takim pochodzeniu, stanowiąca rozszerzoną liczebnie formację socjologiczną „drużyny wodza", jak ją opisuje w znakomitym studium pod tym tytułem Aleksander Hertz — szukając dla siebie oparcia ideologicznego, znajdowała je w teorii elity.

Dlatego w niej, ponieważ teoria ta, powzięta z prefaszystowskich poglądów Vilfredo Pareto, najlepiej zaspokajała i teoretycznie tłumaczyła, ba, nadawała trwałą rzekomo godność historiozoficzną tej rekrutacji społecznej, jaka istniała w grupie legionowej. Stąd teoria elit powstających na firmamencie społecznym i krążących po nim na podobieństwo samotnych komet była ulubioną teorią

OLGIERD WOJTASIEWICZ

REWOLUCJA LITERACKA W CHINACH

Rewolucja polityczna w Chinach, która doprowadziła w r. 1912 do obalenia dynastii mandżurskiej, w ciągu pierwszych paru lat, jakie po niej nastąpiły, nie przyniosła poważniejszych przeobrażeń. Dopiero nieco później, w znacznym stopniu w wyniku presji Japonii, która wykorzystując zaangażowanie się mocarstw europejskich w pierwszą wojnę światową usiłowała narzucić Chinom warunki równające się sprowadzeniu tego kraju do stanu półkolonialnego, nastąpił żywszy rozwój ruchu narodowego. Podobnie, jak europejskie ruchy narodowe w XIX wieku, posiadał on charakter postępowy: polityczna mobilizacja narodu lub przynajmniej znacznej jego części wymagała zniesienia pewnych przywilejów i wyłączności tych czy innych grup społecznych oraz zerwania z reprezentującymi je tradycjami.

W ramach tych przemian zjawiskiem o dużej niewątpliwie doniosłości stała się rewolucja literacka. W Chinach do pierwszych lat dwudziestego wieku włącznie wszystkie niemal utwory o charakterze dokumentarnym, naukowym, i literackim pisane były tak zwanym stylem klasycznym. Sprawa powstania tego stylu nie jest całkowicie wyjaśniona, w każdym jednak razie, jeżeli nawet wziął on początek z języka potocznego, to już około połowy pierwszego tysiąclecia po Chr. był tworem w pewnym sensie sztucznym, różniącym się od języka potocznego częściowo słownictwem a zasadniczo składnią i idiomatyką. Wskutek swej zwięzłości z jednej strony, a fonetycznego ubóstwa języka chińskiego (wielkiej ilości homonimów) z drugiej strony, styl klasyczny nie mógł być używany w mowie: tekst napisany tym stylem i recytowany byłby niezrozumiały dla słuchaczy. W związku z tym styl ten, nie biorąc udziału w ewolucji języka mówionego, żył swoim własnym, wewnętrznym życiem, opartym głównie na tradycji i naśladowaniu dawniejszych wzorów. Celem uniknięcia nieporozumień należy podkreślić, że terminy „styl klasyczny" oraz „styl potoczny" nie wiążą się, rzecz jasna, z literacko - artystyczną oceną utworu: tekst napisany stylem klasycznym może być z literackiego punktu widzenia bezwartościowy a nawet stylistycznie nieudolny, a z drugiej strony tekst w stylu potocznym może posiadać wybitne walory artystyczne.

Do początków dwudziestego wieku jedynymi utworami o charakterze literackim, pisanymi stylem potocznym, były sztuki teatralne (z konieczności, jako przeznaczone do słuchania), opowiadania ludowe, oraz nieliczne powieści. Ponieważ jednak w oczach wykształconych Chińczyków już sam styl potoczny dyskredytował utwory tym stylem napisane, dzieła te, ginące w olbrzymiej masie piśmiennictwa w stylu klasycznym, nie odgrywały niemal żadnej roli.

Ok. r. 1917 dr Hu Szy, postępowy filozof i historyk literatury, rozpoczął akcję mającą na celu zarzucenie w literaturze stylu klasycznego, jako nie odpowiadającego nowym warunkom, w jakich znalazły się Chiny, i zastąpienia go stylem potocznym.

Kwestia niedostosowania stylu klasycznego do nowych warunków wymaga dokładniejszego omówienia ze względu na wieloznaczność tego sformułowania. Przede wszystkim możliwy był zarzut, że styl klasyczny, jako ściśle zespolony z tradycją nie posiadał odpowiednich terminów na oznaczenie nowych pojęć, związanych z modernizacją kraju, a dalej, że styl ten uniemożliwiał realistyczne traktowanie tematu, gdyż hieratyzował dialogi, wypowiadane przecież zawsze w języku potocznym oraz różne trywialności życia codziennego. Argument ten jednak był słabszy, niż by można przypuszczać. W krótkim czasie zostało utworzone nowe słownictwo (drogą łączenia znaków już istniejących w zespoły wieloznakowe) na oddanie nowych pojęć, dotychczas Chińczykom obcych. Do dnia dzisiejszego styl klasyczny zachował swą pełną żywotność w dziedzinie prawa (z tekstami ustaw włącznie), w dokumentach państwowych, i w ogóle w stylu urzędowym. Na terenie literatury niezwykły pisarz starej daty Lin Ts'innan, nie znając żadnego języka obcego przełożył na nieposzlakowany styl klasyczny powieści Dickensa i Balzaka. Lin korzystał oczywiście z pomocy kogoś ze swych przyjaciół który tłumaczył mu ustnie tekst europejski, ale szczegóły techniki jego pracy nie są dokładnie znane. W każdym razie przetłumaczenie na styl klasyczny tych utworów, co odegrało dość zasadniczą rolę w zapoznaniu Chińczyków z wielką literaturą europejską dziewiętnastego wieku, poważnie podkopało twierdzenie o niedostosowalności tego stylu do potrzeb współczesnej literatury.

Główne argumenty, jakie skłoniły Hu Szy do zwalczania stylu klasycznego, dotyczyły innych stron tego zagadnienia. Po pierwsze wchodził w grę czynnik psychologiczny. Od stuleci styl literacki był ściśle związany z warstwą urzędniczą. W początkach swego istnienia, a zwłaszcza od czasu wprowadzenia za dynastii T'ang (VII — IX w. po Chr.) egzaminów, jako podstawy rekrutacji urzędników, chińska służba cywilna — w porównaniu na przykład z systemem czy raczej brakiem systemu ówczesnej administracji europejskiej czy nawet bizantyjskiej — miała charakter bardzo postępowy, umożliwiający awans społeczny jednostkom ubogim, a uzdolnionym; historia Chin zna wiele wypadków osiągania tą właśnie drogą nawet najwyższych stanowisk przez ludzi z tzw. nizin społecznych. Z biegiem czasu jednak warstwa urzędnicza skostniała, skorumpowała się, utraciła swe pierwotne zalety, i mimo formalnego zachowania systemu egzaminów stała się jednym z głównych czynników zwalczających wszelki postęp. Odrzucenie stylu klasycznego miało być jednocześnie symbolicznym zerwaniem z przeszłością, tradycjonalizmem i zastojem, miało być pozbawieniem warstwy urzędniczej i sfer z nią związanych możliwości oddziaływania na psychikę chińską przez narzucanie jej utartych, starych form wyrażania myśli.

Drugi jednak moment swoją konkretnością wykraczał daleko poza ramy symbolu. Jeżeli nowa literatura miała oddziaływać na jak najszersze warstwy, jak tego wymagało polityczne uaktywnienie narodu, to musiała być dostępna dla możliwie największej ilości ludzi. Styl klasyczny temu wymaganiu nie odpowiadał: w porównaniu ze stylem potocznym różnice w słownictwie są względnie małe, składnia jest już znacznie bardziej skomplikowana, a idiomatyka nastręcza ogromne trudności. Bardzo często polega ona na zwięzłych i niejednokrotnie zamaskowanych aluzjach do różnych miejsc w dawnych utworach. Wymaga to doskonałego pamięciowego opanowania wielkiej ilości tekstów filozoficznych, historycznych, i literackich, co z kolei pociąga za sobą konieczność długich i dość bezproduktywnych studiów. Wiele utworów pisanych stylem klasycznym jest niezrozumiałych dla ludzi skądinąd piśmiennych i mogących oceniać utwory literackie w stylu potocznym.

Walka pomiędzy zwolennikami obu stylów, prowadzona na płaszczyźnie zarówno politycznej, jak i artystycznej, po pięciu latach gwałtownych i namiętnych dyskusyj zakończyła się całkowitym zwycięstwem propagatorów stylu potocznego. Wprawdzie styl klasyczny nie został zupełnie wyparty z literatury, ale prawie wszyscy wybitniejsi prozaicy zaczęli pisać stylem potocznym. Na ich czele znaleźli się Lu Sün i Kuo Możo. Obaj studiowali medycynę w Japonii, podówczas państwie będącym dla Dalekiego Wschodu przykładem tego, w jaki sposób kraj zacofany może odrabiać swe cywilizacyjne zaległości, i obaj po bolesnych rozczarowaniach powrócili do Chin, aby poświęcić się działalności literackiej i politycznej. Podobno na Lu Süna decydujący wpływ wywarł oglądany w Japonii film, przedstawiający między innymi egzekucję rzekomego szpiega chińskiego. Kuo Możo doszedł również do wniosku, że sama medycyna nie potrafi rozwiązać problemu cierpienia i niedoli mas, że do osiągnięcia tego celu konieczne jest przeobrażenie ustroju. Jest rzeczą dziwną, że po przeżyciach tego rodzaju Kuo Możo w r. 1922 założył ugrupowanie literackie głoszące hasło „sztuka dla sztuki". Możliwe, że wchodziła tu w grę bardzo silna w pewnym okresie osobista rywalizacja z Lu Sünem, którego wpływy były wówczas przemożne w postępowym „Towarzystwie Studiów Literackich": Kuo Możo uznając słuszność założeń ideologicznych Lu Süna musiałby uznawać go w pewnym sensie za swego duchowego przywódcę. Na prawdopodobieństwo takiego przypuszczenia wskazuje fakt, że Kuo Możo sam w dość niewielkim stopniu przestrzegał zasad oficjalnie przez siebie głoszonych. Zaostrzenie się walk wewnętrznych w Chinach spowodowało powrót Kuo Możo do czynnego udziału w życiu politycznym. W r. 1927 reszta członków założonego przezeń ugrupowania stwierdziła bankructwo hasła „sztuka dla sztuki", przyznając, że sztuka może istnieć tylko dla życia.

Olgierd Wojtasiewicz

NIE

oficjalnych socjologów sanacyjnych. Regeneracja zaś szczuplejącej przez upływ czasu, przez zgony i zużycie się ludzi legionowej komety, dokonywać się miała tylko z surowca biurokratycznego i inteligenckiego. Ten to proces odtwarzają „Mury Jerycha" Brezy.

Wstrząs wrześniowy w całą tę nadbudowę teoretyczną uderzył w sposób bezlitosny. Ale uderzenie zostaje przyjęte na rozmaity sposób, zależnie od tego, jako dalece dana klasa społeczna związana była z ustrojem sanacyjnym i odpowiedzialna za pojęcia polityczne, wytworzone po roku 1926. Najbardziej odpowiedzialne sfery inteligencji i biurokracji zareagowały zjawiskiem, które nazwać wypada **zerwaniem z miejscem odpowiedzialności**. Wyjaśniam od razu, jakie objawy z września 1939 umieszczam w tej kategorii. Masowa ucieczka biurokracji sanacyjnej, cywilnej i wojskowej, od generałów do sierżantów, od ministrów do starostów była w tym miesiącu zjawiskiem, które całą tę biurokrację skompromitowało w oczach społeczeństwa. To bowiem w dwudziestu kilku milionach uciec nie mogło i nie miało gdzie i dlatego oceniło ten objaw jako ucieczkę szczurów z okrętu wpędzonego przez nie na skały. Nie obchodzi nas jednak moralna ocena tej ucieczki. Starajmy się zrozumieć jej mechanizm ideologiczny, a poprzez to zrozumienie dojdziemy dopiero do skutków moralnych i do znaczenia samego objawu.

Dlaczego uciekali właśnie ministrowie i generałowie? Czy tylko lęk o własną skórę? Przecież w limuzynach śpieszących do Rumunii nie brakowało ludzi niegdyś odważnych. Uciekali raczej dlatego, ponieważ daremnie wszczepianą społeczeństwu teorię elity, jedynie powołanej do rządów, samym sobie ludzie ci zaszczepili w sposób skuteczny. Byli przekonani, że unosząc głowy za granicę, zabierają ze sobą instrument najcenniejszy, bo instrument przyszłej władzy nad krajem. Dla dobra tego kraju należało go ocalić za wszelką cenę. Zachowywali się też, znalazłszy się poza krajem, jako naczynia szczególniejszej władzy. Nie chcieli się nią dzielić. Mościcki wyznaczał następcę, jakby klęska kraju była fikcją, a rzeczywistością jedyną trwanie Dziennika Urzędowego określającego sposób przekazywania władzy prezydenckiej. Zrywali na jakiś czas z miejscem swojej odpowiedzialności, ale samej odpowiedzialności na siebie nie przyjmowali, nie wyrzekali się też jej formalnych atrybutów. Na rozpiętym nad płonącą Europą firmamencie elitarna kometa czekała na godzinę swego ponownego zejścia.

W tej grupie inteligencji i biurokracji uderzenie zatem w ogóle nie zostało przyjęte do wiadomości. I ludzie obozu rządzącego dlatego masowo uciekali za granicę, ponieważ ujrzawszy wstrząs wrześniowy pragnęli siebie usunąć poza zasięg jego oddziaływania. Pragnęli umknąć od wyrzutów i świadków, a pozostać przy automatycznie przedłużonych funkcjach. Inaczej, inteligencja pozostała w kraju. Ta z miejscem swojej odpowiedzialności zerwać nie mogła. Ta w zastępstwie nieobecnych wysłuchiwała wymierzone przeciwko nim oskarżenia i oburzenia. Ta wreszcie — milczała. Bo oburzenia były słuszne, oskarżenia celne. Dla tej warstwy społecznej pierwsza jesień tworzyła okres największej dezorientacji i zagubienia ideowego. I dlatego, ponieważ poczucie próżni wywołanej klęską było w tej klasie najsilniejsze, nie równoważone poczuciem dokonanego zwycięstwa politycznego, jak to miało miejsce u chłopa i robotnika, w próżnię tę gwałtownie wtargnęły schematy. Przedawnione, a z pozoru aktualne schematy historyczne. Po raz drugi zapowiadamy te tajemnicze schematy, za trzecim nawrotem już je opiszemy.

Całkiem odmiennie odpowiedział na szok wrześniowy robotnik i chłop polski. Klęska była jego zwycięstwem politycznym. Była otrzymaną po najbardziej lichwiarskiej cenie słusznością. Odsunięty od bezpośredniego udziału w rządach, na skutek ciężkich warunków materialnych, tylko nielicznie przedzierający się na szczebel pełnego awansu kulturalnego, nieobecny jako składnik rekrutacyjny w teoriach elity, robotnik i chłop nie ponosił odpowiedzialności za profaszystowski kierunek polityki zagranicznej. Nie uczestniczył też w biurokratycznej konstrukcji państwa. Klęska potwierdziła poniewczasie słuszność jego oporu politycznego, szczególnie ostro przebiegającego od lat kryzysu.

Pierwszej jesieni wojennej powstała skutkiem tego sytuacja, w której jakże łatwo można było przed oblicze wroga postawić wewnętrzną rozgrywkę społeczną i polityczną i wrogowi dać z tej rozgrywki argument. Tymczasem poza wypadkami indywidualnego donosicielstwa z zemsty, z porachunków osobistych, które było częstym niestety zjawiskiem pierwszej jesieni, rzecz ułożyła się inaczej. Jako świadectwo wysokiego wyrobienia politycznego i dumy narodowej klas ludowych zapisać należy, że rozgrywka ta pozostała wewnętrzną rozgrywką Polaków. A każdy utajony kandydat na polskiego Quislinga wiedział, iż rozgoryczenia i oburzenia na rumuńskich uciekinierów nie da się nigdy skapitalizować w proniemiecki i profaszystowski sposób. Niewątpliwie wpływała na to również niedźwiedzia taktyka okupanta wobec ludności, ale sama ta taktyka jeszcze nie decydowała. Decydowało zdrowie polityczne i trzeźwość masy ludowej. Prosty człowiek polski tej jesieni, chociaż nie czytał ich nigdy, instynktownie spełniał słowa poety i może dlatego te słowa były wówczas tak przejmująco i boleśnie bliskie:

Są w ojczyźnie rachunki krzywd,
obca dłoń ich też nie przekreśli,
ale krwi nie odmówi nikt:
wysączymy ją z piersi i z pieśni.

Ci co krwi nie odmówili hojnie pamiętali o obcej dłoni.

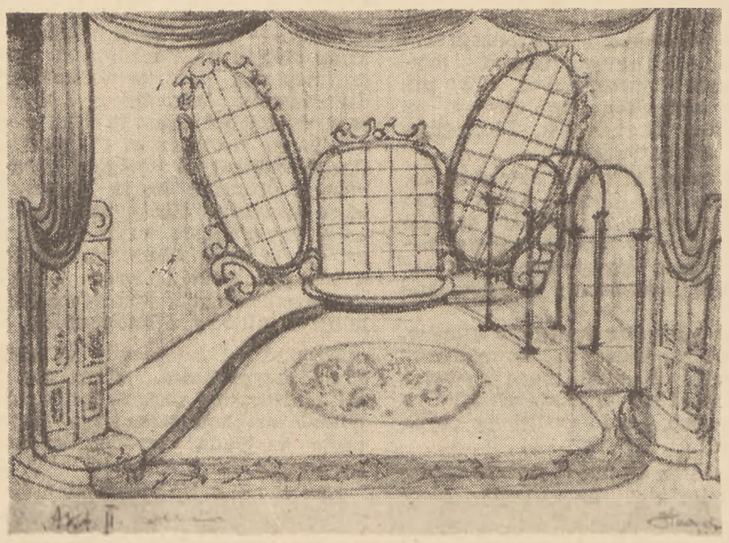
Kazimierz Wyka

ALEKSANDER RYMKIEWICZ

Nowe libretto „Wesela Figara"

Przed paru miesiącami rozpoczęła się w prasie kampania, zmierzająca do podniesienia poziomu tekstów oper. Pierwszą cenną inicjatywę przejawiła dyrekcja Filharmonii Warszawskiej, zamawiając u trzech pisarzy nowe opracowanie literackie „Wesela Figara", „Damy Pikowej" i „Cyganerii". Premiera pierwszej opery już się odbyła i publiczność sama miała możność usłyszeć nowe libretto. Autor tej przeróbki bardzo jednak żałuje, że krytykom i publiczności brakowało materiału porównawczego, że słysząc ze sceny arie i duety posiadające sens normalnej ludzkiej mowy, nie pamięta się łamańców językowych i nie zamierzonego humoru tekstów dawniej śpiewanych. Zamiast więc dwóch bezpośrednio po sobie odegranych przedstawień „Wesela Figara", w dawnym i nowym opracowaniu literackim, autor nowej przeróbki postanowił napisać niniejszy artykuł.

Libretto opery „Wesele Figara" napisane zostało przez Włocha Lorenzo da Ponte w końcu osiemnastego wieku, jako przeróbka komedii Beaumarchais'ego. Do tego libretta napisał muzykę Mozart, potem zostało ono przetłumaczone na język niemiecki. Cóż da Ponte pozostawił z komedii Beaumarchais'ego, a co odrzucił. Zostawił właściwą intrygę miłosną i dosyć wiernie przeprowadzoną akcję, natomiast ogromna większość dowcipów, cały humor, ostry, wiecznie aktualny, choć związany z wyraźną sytuacją polityczną monarchii francuskiej w drugiej połowie wieku XVIII, mocno przybladł w konwencjonalnych ariach i recytacjach. W śpiewanych scenach zbiorowych sytuacja była jeszcze gorsza, gdyż nieraz jedno zdanie kończące scenę, okropne jako wyraz artystyczny, powtarzało się w rozmaitych odmianach przeszło dwadzieścia razy. Nic dziwnego, że dotychczasowi polscy tłumacze libretta, zbytnio się nie wysilając, pisali tak jak np. w scenie dwunastej aktu drugiego, gdzie Hrabia postanawia zwołać sąd, który ma rozpatrzyć sprawę przyrzeczonego przez Figara małżeństwa z Marceliną. Zuzanna, Hrabina i Figaro śpiewają (oczywiście zrozpaczeni): „Piekło ich przysłało nam, ach tak, pewno piekło samo trutniów tych dziś dało nam, dało nam" itd.



Jan Hawrylkiewicz — projekt dekoracji do „Wesela Figara"

Jednocześnie Marcelina, Bazyli, Bartolo i Hrabia (czyli zgrana kompania czarnych charakterów) głoszą chórem niemniej dowcipnie swój chwilowy triumf: „Jakże z tej się chwili cieszę, nos na kwintę wraz spuścili, nos na kwintę wraz spuścili" itp. aż do zupełnego osłupienia, że podobne teksty dotąd bezkarnie śpiewano.

Nie chcąc bronić niedołęstwa stylu autorów podobnych zwrotów, muszę jednak w imię prawdy dodać, że zaszkodziły tutaj przede wszystkim libretta — włoskie i niemieckie. Po prostu nie należało tego tłumaczyć, a trzeba było dopisać coś innego. Ale napisać coś innego, gdy całe libretto jest wypchane podobnymi zdaniami to niełatwa praca. Na nieszczęście akcja w scenach podobnych zatrzymuje się, autor nie może nic powiedzieć przed czasem ,a wszystko konieczne zostało już poprzednio powiedziane. Muzyka biegnie dalej, gdy tymczasem sytuacja psychologiczna przypomina film zamieniony nagle na nieruchomą fotografię. Pisarzowi zostaje jedyna tylko droga, a mianowicie — ornamentyka poetycka. Da Ponte kończąc sceny, podobno nie pisał po dwadzieścia razy tego samego zdania, zrobił to za niego genialny muzyk Mozart, który kierując się wymaganiami kompozycji powtarzał partie muzyczne, do których brakowało już słów. Zostały więc słowa zdań ostatnich powtarzane aż do skutku. Być może przed stu sześćdziesięciu laty nie raziło to współczesnych tak jak dzisiaj. Oczywiście można było się ustrzec tego błędu, gdyby libretto, już po napisaniu muzyki, raz jeszcze wróciło do opracowania literackiego. Tak jednak nie było. Jeżeli nie uzupełnił libretta twórca oryginału, mógł tego dokonać tłumacz — niestety poprzednie przekłady napisane zostały wiernie według oryginału.

Nieraz słyszałem opinię, że słowa w operze bardzo mało znaczą, przecież sześciu osób razem śpiewających i tak nie można zrozumieć. Nieprawda, dosenkami sprośnej treści mnie obdarza" (według tekstu będącego w posiadaniu opery w Poznaniu). A należało właściwie powiedzieć, że Bazyli stara się namówić Zuzannę na schadzkę z hrabią. Czasami Zuzanna zaczyna zdanie od słowa: „azaliż".

Oczywiście rysunek postaci sztuki, mówiących okropnymi i bliźniaczo podobnymi do siebie okresami stylowymi, zupełnie się zatarł. Cóż więc w polskich przekładach libretta pozostało z komedii-pierwowzoru? Tylko sama intryga i imiona bohaterów sztuki.

Najbardziej atrakcyjną częścią opery są zawsze arie. Ogromna większość arii „Wesela Figara" nie ma odpowiedniego monologu w komedii — czasami dwa lub trzy krótkie zdania Beaumarchais'ego zostały rozbudowane w operze jako aria. Tutaj było wdzięczne pole dla twórczości oryginalnej, oczywiście w zakreślonych granicach tematu, nastroju muzyki i akcji już rozpoczętej i mającej dalej się rozwinąć. Jakże dotychczas radzili sobie tłumacze. Otóż tłumaczyli dokładnie dawne libretto nie zważając, że to co uszło w końcu XVIII wieku, może być bardzo złe dzisiaj. Zacytuję fragment arii Figara do Cherubina, kończącej akt I, według przekładu granego przed rokiem w Operze Wrocławskiej:

Już nie będziesz motylku skrzydlaty,
przelatywać z kwiatuszka na kwiatek,
kiedy zagrzmią armatnie wystrzały
o miłostkach zapomnieć już czas,

kiedy zagrzmią armatnie wystrzały
o miłostkach zapomnieć już czas,
już nie czas na kokardki i wstążki,
już nie czas na tkliwe westchnienia,
już spokojnie spać mogą kobiety,
bo na wojnę pojechał ich paź,
bo na wojnę pojechał ich paź.
Już nie czas na kokieterię,
już nie pora na zaloty,
na tkliwe westchnienia,

już nie będziesz motylku skrzydlaty
przelatywać z kwiatuszka na kwiatek,
kiedy zagrzmią armatnie wystrzały,
o miłostkach zapomnieć już czas,

kiedy zagrzmią armatnie wystrzały
o miłostkach zapomnieć już czas.

Ten sam fragment arii śpiewanej obecnie w Operze Warszawskiej:

Tam daleko już trąbka przyzywa,
konie w stajni zarżały wojskowej,
koło armat na placu polowym,
pod szarfami lecących gdzieś chmur.

Trąbka znowu srebrzysta się zrywa
i drogami przewiewa wśród pól,
za tej trąbki dalekim patrolem,
wyrzeźbionym nad miastem, nad polem
oknem jasna dziewczyna wygląda,

trąbka leci srebrzysta i gra,
a dziewczynie i uśmiech i łza.
Jeszcze dziś wieczorem wczesnym
tam pojedziesz Cherubinie
po nowe przygody.

I spotkają Cię nowi koledzy,
twarde życie wojskowe — tułacze:
a dokoła wiarusy wąsacze
spojrzą groźnie na Ciebie spod brwi.

I horyzont błękitny od dymu
armatami przewala się — grzmi

A oto jak paź Cherubin opowiadał o swoich pierwszych porywach miłosnych. Aria Cherubina (akt I) według przekładu granego przed rokiem w Operze Wrocławskiej.

Nie wiem sam, co wyprawia się ze mną,
w oczach ciągle to jasno to ciemno,
co kobieta to nowe wzruszenie,
co kobieta to płonie mi twarz,
co kobieta to płonie mi twarz,
co kobieta to płonie mi twarz.

Ledwie wspomni mi ktoś o miłości,
dreszcz przejmuje mnie do głębi mych kości,
w sercu niepokój i zamęt i drżenie,
czegoś pragnę, czegoś pragnę, a nie wiem sam,
czegoś pragnę, czegoś pragnę i nie wiem sam.

Nie wiem co wyprawia się ze mną,
w oczach ciągle to jasno to ciemno,
co kobieta to nowe wzruszenie,
co kobieta to płonie mi twarz,
co kobieta to płonie mi twarz,
co kobieta to płonie mi twarz.
Mówię bez przerwy prawie
i we śnie i na jawie,
przy jasnej mówię wodzie,
do kwiatów na odrodzie,
do echa i do ciszy,
niech cały świat usłyszy,
co w głębi serca mam,
co w głębi serca mam.

Mówię bez przerwy prawie
i we śnie i na jawie
do fal przemawiam przy jasnej wodzie,
do kwiatów w ogrodzie,
do echa i do ciszy,
niech cały świat usłyszy
co w głębi serca mam,
co w głębi serca mam.

A gdy mnie nikt nie słucha,
a gdy mnie nikt nie słucha
mówię do siebie sam,
ja sam,
mówię do siebie sam.

Ta sama aria śpiewana obecnie w Operze Warszawskiej:

U stóp róż rosną białe konwalie,
konwaliowe tam słychać rozmowy,
sen tam inny, bo też konwaliowy,
u stóp cichych i bujnych tych róż,
leży śnieg konwaliowy i mróz,
leży śnieg konwaliowy i mróz.

Gdy ogrodem tym przejdzie dziewczyna,
wtedy wszystkie konwalie zapali,
i wtedy płoną jak zorze z oddali,
konwaliowe zorze chylą się do jej nóg,
konwaliowe zorze chylą się do jej nóg.

I tak dziś, jak konwalie w ogrodzie,
do nóg jej pochyliły swe wieńce,
bije serce i płoną rumieńce.
Nie zatrzymam, więc bij serce, bij.
Twój ton srebrny jak ranny deszcz
Czegóż serce od dziewcząt dziś chcesz.
Lśni niebo hen wysoko —
spotkam dziewczynę w dole —
dziewczynie i obłokom
chcę mówić dziś, że kocham.
Milcz serce nie różowe,
śnieżyste konwaliowe,
jak wiosny srebrny deszcz.
Ach, czegóż serce chcesz.

Wiatr górą drzew przewieje,
gdzieś się dziewczyna śmieje —
a głos jej srebrny,
nad stawem zdala,
jak strumień ucieka,
i milknie pod brzozami.
Gdy chciałem ją dogonić,
wiatr, ten zazdrosny wiatr,

nóg jej zasypał ślad,
milcz serce me różowe —
śnieżyste konwaliowe,
jak wiosny srebrny deszcz.
Jak deszcz.
Ach, czegóż serce chcesz.

Wspomniałem poprzednio o nielicznych ariach odpowiadających monologom w komedii Beaumarchais'ego. Tutaj muszę dodać, że oczywiście sytuacja polityczna zmuszała da Ponte do usunięcia całego szeregu dowcipów, jednak trudno mi zrozumieć, dlaczego w arii (w pierwszym akcie, scena 2) Figaro ograniczył się do obietnic, że hrabia będzie tańczył jak mu on zagra. — Figaro monologując w komedii nie boi się samochwalstwa, ale robi to z błyskotliwym humorem. Obiecuje pokrzyżować plany hrabiego, mówiąc jednocześnie jak to zrobi i wspominając, do czego zmierza hrabia. Gdyby jedynie cenzura decydowała, to Figaro musiałby zaśpiewać wprost odwrotnie: że będzie tańczył jak mu hrabia zagra. Zdaje się i tutaj zadecydowała nie tylko cenzura, ale i gust epoki. A teraz zacytuję wspomnianą już arię w dwóch przekładach.

Aria Figara w akcie I (scena 2) według przekładu granego przed rokiem w Operze Wrocławskiej:

Jeśli chcesz tańczyć mój panie hrabio,
jeśli chcesz tańczyć mój panie hrabio,
to już do tańca zagram ci ja,
to już do tańca zagram ci ja — tak
Zagram ci ja — tak
Zagram ci ja.
A jeśli zechcesz u mnie się uczyć,
już ja cię skakać nauczę też,
a jeśli zechcesz u mnie się uczyć
już ja cię skakać nauczę też — tak,
nauczę też.
Już wiem, już wiem, już wiem, już wiem, już wiem,

(Dokończenie na stronie siódmej)

kino ▼ FILM ▪ kino ▼ FILM ▪ kino ▼

JERZY PŁAŻEWSKI

POSTULUJEMY: KLUBY FILMOWE

Kryzys krytyki filmowej w Polsce istnieje niewątpliwie. Ba, wchodzi już nawet w stan przewlekły i chroniczny, jako, że przełomowe lata powojenne nie potrafiły tu zmienić nic zasadniczego. Jest to tym dziwniejsze, że równolegle wszystkie prawie problemy kinematografii, od zasadniczych do trzeciorzędnych, zostały radykalnie i szczęśliwie rozwiązane.

Krytyk literacki, aby wyrobić sobie kryteria oceny, aby być, innymi słowy, dobrym krytykiem — c z y t a.

Krytyk literacki, który debiutuje w swym zawodzie, poznać musi przede wszystkim h i s t o r i ę literatury. Chociaż nikt dziś nie pisze powieści według wzorów księdza biskupa Krasickiego, ani nawet Elizy Orzeszkowej, jednak krytyk, omawiający „Popioł i diament", musi znać „Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki" i „Nad Niemnem". Stanowi to nawet część składową jego „średniego" wykształcenia.

Krytyk literacki, którego niepokoją egzystencjalistyczne sympatie jakiegoś młodego pisarza współczesnego, sprowadza francuski tomik essayów Sartre'a i na tej podstawie formułuje sądy syntetyzujące. Co powinien oglądać krytyk filmowy?

Otóż współczesny krytyk filmowy przypomina niestety literata, który feruje sądy o Żukrowskim, Szołochowie, czy Mauriacu, ze słyszenia tylko znając Balzaka, Dostojewskiego, czy Prusa, który osądza Sartre'a, lub sławi Aragona na podstawie tego, co wyczytał w zagranicznej prasie codziennej, który pisze o trudnej drodze pisarskiej Caldwella, nie tylko nie przeczytawszy nic Caldwella, lecz nie zapoznawszy się w ogóle ze współczesną powieścią amerykańską.

Kolosalne luki w wykształceniu krytyka filmowego wpływają z kolei ujemnie na liczny krąg innych pracowników ekranu, zwłaszcza młodych: na asystentów reżyserskich, na scenarzystów - debiutantów (młodych — filmowym doświadczeniem), na aktorów, wyciąganych przez kino z teatru, czy wręcz z PIST, na personel techniczny, wreszcie: operatorów, montażystów, dekoratorów itd. Trzeba jeszcze powiększyć wymieniony krąg osób o literatów, plastyków i muzyków (ludzi kina in spe), działaczy kulturalnych, a także o „cywilnych" miłośników i znawców kina.

Wszyscy ci ludzie powinni zobaczyć całą masę filmów, których nie zobaczą w ramach normalnych seansów naszych kin.

Czy jest na to rada? Jest: **Kluby Filmowe.**

Ustalmy najpierw, ile będzie kategorii filmów, których nie zobaczymy w normalnych programach filmowych. Widzę ich **trzy.**

Po pierwsze będą to filmy stare. Filmy, stanowiące **historię** kina. A więc nieme filmy Chaplina, jak „Malec", czy „Gorączka złota", „Nietolerancja" Griffitha z 1916, niemy „Entr'acte" René Claira, „Burza nad Azją" Pudowkina, czy „Pies andaluzyjski" Luis Bunuel itd. itd. Nawiasem mówiąc trzeba by było opracować rzetelnie i naukowo jakąś listę - program tych filmów.

Ich obejrzenie da wymienionym grupom osób to, co czytelnikowi Andrzejewskiego da lektura Krasickiego i Orzeszkowej. A więc refleksje nad kierunkiem postępu w kinie, nad wartością nowoczesnych zdobyczy, nad odmiennością budowy scenariusza, stylu, gry aktorskiej, ujęć, oświetlenia i ruchliwości kamery.

Oglądałem po wojnie niemą komedię francuską „Le chapeau de paille d'Italie" Claira i byłem zachwycony zwartością i przejrzystością akcji, farsowo skomplikowanej, która potrafiła się obejść niezmiernie skromną ilością napisów. Reżyser musiał wyłazić ze skóry, by odnaleźć język najbardziej kinowy, gdyż duża ilość napisów przerywała akcję i nudziła widza.

Tę samą rzecz w adaptacji Tuwima wystawiał niedawno warszawski Teatr Nowy i tam sztuka polegała właśnie na dialogach, co, rzecz jasna, w pełni odpowiadało duchowi sceny. Dzisiejsi realizatorzy — jeśli ujmować rzecz z grubsza i krańcowo — wzorowaliby się raczej na scenie, niż filmie niemym, którego nam już nikt nie przypomina.

Filmów tej pierwszej kategorii nie zobaczymy na normalnych ekranach, gdyż będą śmieszyć i nudzić nieprzygotowanego widza. Efekt taki obserwowałem w Łodzi: pokazano „Pod dachami Paryża", jeden z pierwszych filmów dźwiękowych z jakiegoś 1931 r. (ściślej: dźwiękowy manifest przeciw filmowi dźwiękowemu), nie uprzedzając o tym publiczności. Reakcja sali nie była dla filmu pochlebna. Ale bo też nie mogła być inna.

Po drugie będą to filmy dość stare, by nie wywołać **kasowego entuzjazmu**, filmy eksperymentalne, reportażowe itd. Nie pokaże się ich na ekranach kin, gdyż wzbudziłyby zbyt małe zainteresowanie szerszej publiczności.

Mam tu na myśli takie filmy, jak „Henryk VIII'" Oliviera, jak np. pierwsza wersja „Zakazanych piosenek", do tego zestawiona z drugą, jak krótkometrażówki Painlevégo, jak krótkometrażówki w ogóle, jak filmy, które mechanicznie nie stworzą „normalnego", dwugodzinnego programu kinowego, jak np. pokazywana dwa lata temu niedokończona wersja noweli Maupassanta.

Po trzecie będą to filmy nowe, nawet **najnowsze**, swego rodzaju serwis nowości zagranicznych (wybitnych!) oczywiście tych, które nie wejdą normalnie na ekrany ze względów dewizowych, ideologicznych, czy artystycznych.

Być może, iż takie, dajmy na to, „Ostatnie lata naszego życia" okażą się za drogie dla nas (oby tak nie było!). Niepowetowaną szkodą byłoby jednak, gdyby tego filmu nie zobaczyli realizatorzy i dziennikarze.

Trzy powyższe kategorie filmów, których nie będzie na „normalnych" ekranach, ale które mogą i powinny znaleźć się na ekranach Klubów Filmowych, nie podlegają chyba dyskusji.

Można by tu dodać jeszcze **czwartą kategorię: wznowienia** pierwszorzędnych arcydzieł, które w pełni zachowały swą artystyczną czy ideową aktualność. Tytułem przykładu wymienić tu można „Czapajewa", „Quai des Brumes", „Towarzyszy broni", czy „Komediantów". Uważam jednak, że tę kategorię można — i właśnie trzeba — pomieścić w programach kin normalnych.

Nie tak dawno wiele hałasu wywołała wyświetlana w Łodzi niewiarygodna szmira amerykańska „Miasto bezprawia", która na szczęście nie dotarła do kin stołecznych. O ileż rozsądniej i celowiej zastąpić taką pozycję dobrym wznowieniem!

Można w tym miejscu uczynić mi zarzut, że instytucja, nazwana w niniejszym artykule Klubem Filmowym — już istnieje, gdyż w kilku dużych miastach Polski działa instytucja pokazów filmowych dla literatów, dziennikarzy i zaproszonych gości. Ale jest to tylko swoista forma uprzejmości Filmu Polskiego wobec tych kategorii ludzi, którym pokazuje się za darmo i nieco wcześniej filmy, które i tak po pewnym czasie wejdą na ekrany. Są to więc filmy, nie podpadające pod żadną z trzech kategorii, wymienionych, jako sfera działalności Klubów Filmowych.

Wyjątki od tej zasady są rzadkie i przypadkowe. Toteż nie na tej płaszczyźnie można będzie rozwiązać problem planowego kształcenia krytyków, według naukowo opracowanych programów.

Nie oznaczą to bynajmniej, że z chwilą powstania Klubów Filmowych, instytucja pokazów okaże się zbędna. Wprost przeciwnie — wtedy dopiero pokazy spełnią bez reszty swoje zadanie. Na pokazach demonstrowane będą **wszystkie filmy**, zakwalifikowane do publicznego wyświetlania, i to każdy z nich **dwukrotnie:** raz tuż po sprowadzeniu — w wersji oryginalnej, drugi raz po opracowaniu — w wersji polskiej.

Pokazy staną się wtedy tym, czym być mają ze swego założenia: rzetelną pomocą dla recenzentów, którzy każdy film zobaczą dwukrotnie przed jego publiczną premierą i we właściwych terminach. Odciążeni od zadań dydaktyczno-instruktażowych, które przypadną Klubom Filmowym, organizatorzy pokazów będą mogli nakreślić jasny i konkretny ich program.

W tej sytuacji uniknęłoby kierownictwo pokazów takich gaff, jak demonstrowanie „Skarbu" dosłownie na dwa dni przed premierą, czy zapychanie pokazu dowolnie wybranymi krótkometrażówkami, podczas, gdy szereg filmów, przeznaczonych do eksploatacji, **w ogóle** nie trafia do sal pokazowych

Program, zakreślony niniejszym artykułem, nie jest ani kłopotliwy, ani trudny do zrealizowania. Natomiast z pewnością stanowi on warunek konieczny planowego rozwoju polskiej krytyki filmowej. Kluby Filmowe, obok regularnych pokazów prasowych, będą w stanie zlikwidować kryzys naszej krytyki.

Jerzy Płażewski

Ostatni tabor

Parę uwag w związku z filmem „Cygański tabor"

Scenariusz: Z. I. Markina, M. Wtuchnowski. Reżyseria: E. Szneider, M. Goldblat. Zdjęcia: Prozorowski. Muzyka: Łobaczew.

Cyganie od wieków są tematem wdzięcznym, efektownym motywem zdobniczym dla artystów w literaturze, malarstwie, a nawet muzyce. Fałszywa romantyczna mgiełka, jaką się ich otacza, przy zupełnej nieznajomości ich prawdziwego życia, prowadzi do antyhumanistycznych nieporozumień artystycznych. „Cygan bez ziemi, Cygan bez chaty, Cygan szczęśliwy, Cygan bogaty..." — oto słowa piosenki, świadczące o tym, że Cyganie znani są zaledwie „z widzenia", że pod urokiem cygańskiej egzotyczności zapominamy o Cyganie — człowieku. Powszechnie znane przeboje, podszywające się pod nazwę „romansów cygańskich", nic wspólnego z cygańską twórczością nie mają i są jeszcze jednym dowodem, obok wielu innych, jak fałszywe, tandetne wyobrażenia o Cyganach nie pozwalają dojść do głosu prawdzie o zacofanym kulturalnie życiu cygańskim, domagającym się uzdrowienia zarówno w interesie samych Cyganów, jak również w interesie państwa, nie znoszącego w swym organizmie bezproduktywnych pasożytów.

Literaturze, malarstwu, czy muzyce, traktującym Cyganów jak żelaznego wilka z baśni, przyszedł w sukurs film. I oto Hollywood przystąpiło do eksploatacji złotodajnej a sfałszowanej egzotyki cygańskiej, osiągając w tej dziedzinie szczyty szmiry i melodramatycznej tandety. Pamiętamy niby - Cyganów z filmu „Dzwonnik Notre-Dame". W innym filmie występuje Marlena Dietrich w roli Cyganki, odpowiednio wydekoltowana, z jasnymi włosami, posklejanymi w gustowne loczki, z nieodzowną talią kart i wampowatą charakteryzacją.

Taka, z małymi wyjątkami, jest tradycja „cygańskości" w sztuce. Pierwszym walorem filmu radzieckiego „Cygański tabor" („Posliednij tabor" — Ostatni tabor) jest przełamanie tej niefortunnej tradycji, zerwanie z traktowaniem Cygana jako malowniczego i romantyczno-tajemniczego elementu krajobrazu. W „Cygańskim taborze" widzimy grupę wędrujących Cyganów w ich prawdziwym życiu i autentycznych, ludzkich konfliktach. Role Cyganów grają nie ucharakteryzowani *gadziore* [1]), ale Cyganie, aktorzy z teatru „Romen" w Moskwie — z pierwszego i do dziś jedynego na świecie teatru cygańskiego.

„Cygański tabor" zrywa nie tylko z przesądami i uprzedzeniami, wyrosłymi na gruncie niesprawiedliwości socjalnej, ale wskazuje drogę produktywizacji i włączenia Cyganów do wspólnoty społecznej. Dla nas, dla polskiego widza „Cygański tabor" jest nie tylko pięknym filmem, ale również narzędziem przełamywania zastarzałych uprzedzeń, sygnałem do zajęcia się kwestią cygańską w Polsce i wzorem, z którego należy korzystać w pracy nad produktywizacją Cyganów. Film ten jest bowiem artystycznym zarejestrowaniem niektórych *osiągnięć* na tym polu, a nie planów tylko, czy nierealnych postulatów. Cygan przestaje być jarmarcznym motywem dekoracyjnym. Jest człowiekiem, którego z pasożytniczego, nędznego życia dźwiga się i podnosi. „Cyganski tabor" pokazuje tylko mały wycinek tego, co Związek Radziecki zrobił dla Cyganów. Nie od rzeczy będzie pokrótce wyliczyć główne osiągnięcia ZSRR w tej dziedzinie, które nie zmieściły się w koncepcji omawianego filmu.

W 1925 r. Wszechrosyjski Związek Cyganów postawił sobie za zadanie zespolenie poszczególnych grup, osiedlenie i zatrudnienie ich w odpowiednich zawodach. Praca Związku była najeżona trudnościami. Zdarzyło się, że Cyganie Kurscy na wezwanie do organizowania się, zatrzymali przedstawiciela Związku, grożąc mu pobiciem. W 1926 r. prezydium CIK postanowiło przy oddziale przesiedleńczym Narodowej Komisji Rolnictwa RSFS zorganizować komisję do osiedlania Cyganów na roli. Następnie postanowiono podjąć zabiegi, w celu ulgowego przydzielania ziemi przede wszystkim tym Cyganom, którzy chcą się osiedlić, oraz udzielić im pożyczek i zapomóg. Mimo to jednak opór wśród samych Cyganów był duży. „Psu chcą dać siano!" śmieli się, kiedy proponowano im osiedlenie.

Cyganie są zatrudniani w przemyśle, rolnictwie, różnych gałęziach wytwórczości artystycznej, w chórach, teatrze i i. Praca osiedleńcza jest trudna i żmudna, ale nie bezowocna. W 1928 roku przybył z Serbii wielki tabor i osiedlił się w Bielgorodzie. Od tego roku 10 proc. Cyganów w okręgu pskowskim zaczęło trudnić się rolnictwem. Cygańskie budownictwo kołchozowe powoli posuwa się naprzód. Istnieją szkoły cygańskie, świetlice, pisma drukowane w języku cygańskim, wydawane są cygańskie książki.

A. Gramach — jako Danilo, M. Mordwinow — jako Judko, Lala Czornaja — jako Alta, córka Judki — stworzyli wspaniałe kreacje aktorskie. Oprócz nich liczny zespół cygański, chór i balet państwowego teatru „Romen" — pokazali jak wielkie zdolności aktorskie ujawnione dzięki warunkom, jakie dał im Związek Radziecki — drzemią w tym upośledzonym społecznie narodzie.

„Cygański tabor" został wyprodukowany w 1936 r. Oglądając go dziś, po 13 latach, nie wyczuwa się przestarzałości. Zdjęcia są świetne, a niektóre malarsko piękne, jak np. obraz jadącego po horyzoncie taboru, przytłoczonego zwalistym ciężarem chmurnego wieczornego nieba.

Niektóre drobne i pozornie błahe szczegóły w prawdziwie realistyczny sposób uwypuklają fabułę, problem i charakter występujących postaci. Oto przykłady: Biedny Cygan Judko wstępuje do kołchozu. Podczas swej wędrówki z wozem, do którego się zaprzągł, pada zemdlony na ziemię. Naładowany wóz zaczyna staczać się w tył po pochyłej drodze. Obiektyw filmowy skierowuje się na dłonie Judki, którego włóczy po piasku cofający się wóz. Palce szukają oparcia, zginają się, znaczą na piasku dziesięć bruzd. Ten sam Cygan z uśmiechem klepie kołchozowy samochód po tylnym błotniku, tak, jak w obozie zwykł był klepać po zadzie swego konia.

Te trzynaście lat, jakie nas dzielą od chwili stworzenia „Taboru", wiele jednak zmieniły w losie samych Cyganów, których około 40 tysięcy w czasie ostatniej wojny wymordowali Niemcy. W ZSRR akcja osiedleńcza i oświatowa wśród Cyganów posunęła się naprzód. Sądzę, że omawiany film mógłby oddać wielkie usługi, jako narzędzie propagandy wśród Cyganów. Ponadto problem ten powinien stać się jak najrychlej aktualny u nas.

Jerzy Ficowski

[1]) gadziore — słowo nieprzetłumaczalne. Tak Cyganie nazywają wszystkich niecyganów.

TADEUSZ KONWICKI

Zabawa góralska i Vergano

Przyjechałem do Chochołowa filmowym autem gdzieś około godziny dziewiątej wieczór. W tym samym aucie wracał z Zakopanego „sztab" ekipy filmowej, kręcącej nowy polski film „Czarci żleb". Ludzie byli zmęczeni całodziennym kręceniem w Zakopanem, no i głodni, gdyż w ciągu dnia nie było czasu na jedzenie.

Podczas późnej kolacji okazało się, że nadeszło pismo do ekipy filmowej od zarządu chochołowskiej spółdzielni. Czysto napisane maszynową czcionką, starannie wystylizowane, zapraszało sympatycznych filmowców na zabawę „użądzoną" przez spółdzielnię.

To małe uchybienie ortografii nie mogło przecież ująć godności zaproszeniu. Zaraz po kolacji ruszono na góralską zabawę.

Olbrzymia basetla huczała w rogu izby. Tańczono „krzesanego". Stary góral ze zwiędłym rondem kapelusza niecierpliwym, drobnym krokiem zataczał koła wokół góralki drobiącej statecznie w miejscu nogami obutymi w żółte czeskie buty.

Filmowcy rychło włączyli się do zabawy. Skrzypki ucięły polkę, potem walca, gdyż młodzież góralska nie znała „miejskich" tańców. Operatorzy, asystenci reżyserów i elektrycy w ciężkich butach narciarskich usiłowali dorównać kawalerską fantazją w tańcu podochoconym góralom.

Wtedy dopiero poczułem ostry zapach alkoholu ćmiący pod powałą i zobaczyłem zamglone oczy siedzących na ławie pod ścianą mężczyzn. Nie było już awantur, ale była jeszcze wódka, która od tylu pokoleń towarzyszy podobnym imprezom.

Lecz wtedy też przypomniałem sobie, że w zaproszeniu organizatorzy — z pełnym szacunkiem dla nieokreślonych jeszcze potrzeb kulturalnych — postulowali: „dochód z zabawy przeznaczony na kupno radioodbiornika do świetlicy spółdzielni".

■

Nazajutrz rano rozmawiałem z Andrzejem Krzeptowskim, góralem z Doliny Pięciu Stawów. Krzeptowski gra w „Czarcim żlebie" jedną z poważniejszych ról. Oprócz niego w filmie gra sporo autentycznych górali, których — jako doskonałych aktorów — odkrył Tadeusz Kański, autor scenariusza „Czarciego żlebu" i współreżyser.

Kino objazdowe nie często dociera do górali, a kiedy się zjawi — większa z izb we wsi, zamieniona na prędce na salę kinową, nie zawsze pomieści chętnych widzów.

W rozmowie z Krzeptowskim okazało się, że dla niektórych górali pierwszym zetknięciem się z kinem był zaskakujący awans na aktora filmowego.

We wsi Chochołów, tuż nad granicą czechosłowacką, dziewiętnaście kilometrów od Zakopanego, sprawdziła się jeszcze raz obserwacja, że przy rewolucji pewne symptomy nowego życia, jak pierwsze jaskółki, wyprzedzają daleko inne, kiedy w społeczeństwie tkwią jeszcze całe zespoły starych nawyków i przyzwyczajeń. I nie jest przypadkiem, że tymi symptomatami są na pozór drobne osiągnięcia kulturalne.

■

Nie jest też przypadkiem, że w Polsce znalazł warunki do pracy reżyser włoski Aldo Vergano, który z Tadeuszem Kańskim reżyseruje „Czarci żleb", film o wsi góralskiej.

Aldo Vergano jest jednym z twórców nowej włoskiej szkoły realizmu filmowego. Jego film „Słońce wschodzi" mieliśmy niedawno okazję podziwiać na polskich ekranach.

Po pierwszej wojnie światowej Aldo Vergano pracował jako architekt, ale już od roku 1922 zaczyna pisywać do lewicowej prasy włoskiej. Wkrótce zostaje naczelnym redaktorem dziennika „Voce republicana" i prowadzi to pismo w najcięższym okresie, w okresie ofensywy faszystowskiej. Po zabójstwie Matteottiego prasę lewicową zlikwidowano.

Vergano zostawszy bez pracy chwytał się różnych zawodów, przez pewien czas był nawet boyem hotelowym. W tym czasie poznał Blasettiego, wówczas jeszcze postępowego reżysera filmowego, i razem z nim w roku 1929 jako autor scenariusza nakręcił film „Il sole" („Słońce") który był prekursorem

Aldo Vergano — *Fot. Film Polski*

nowej realistycznej szkoły włoskiej. co", który w założeniach swych przypominał film „Il sole". A więc znów: niezawodowi aktorzy, realistyczny temat, autentyczne plenery itd. W tym samym roku przy współpracy antyfaszystowskiego pisarza i historyka Carlo Levi, kręci film „Pietro Micca" — epizod z dziejów zdrady dynastii sabaudzkiej przeciwko Francji, a w oparciu o monarchię austriacką. Film jest wyraźną aluzją polityczną — jest przecież rok 1937, widmo wojny wysnuwa się z pałacu Reichskanzlei. Cenzura faszystowska nie chciała puścić tego filmu, Vergano został potem aresztowany.

Dopiero w roku 1942 nakręcił następny swój film „Ci z gór", który potępiał faszystowskie wychowanie młodzieży. Rozpętała się nagonka na Vergano, mająca na celu odsunięcie go od pracy filmowej. Pod koniec roku 1942 Vergano zaczyna pracować w konspiracji, ale w rok później zostaje ponownie aresztowany i osadzony w więzieniu, skąd jednakże udaje mu się zbiec przy pomocy strażników więziennych, którzy też pracowali w konspiracji. Po uwolnieniu Włoch Vergano nakręca film „Słońce wschodzi".

■

Vergano nie umie jeszcze mówić po polsku. Z trudem, mozolnie przedzieramy się wspólnie przez gąszcz faktów i zdarzeń. Vergano przywiózł z Włoch dużo obserwacji, jeśli idzie o doświadczenia włoskiej szkoły realizmu filmowego.

Oto strzępki wypowiedzi artysty, które składają się na tzw. „credo artystyczne":

„W realizmie najważniejsza jest treść — nie forma".

„Nie filmuję tego, co jest, ale szukam p r a w d z i w e j prawdy".

„Realizm powinien być artystyczną transpozycją tego, co istnieje, a nie naturalistyczną fotografią".

■

Dla filmów, które Vergano chce robić, nie ma dziś miejsca w zmarshallizowanych Włoszech. Dowodem są chociażby perypetie De Sici z jego filmem „Złodzieje rowerów", w sprawie którego interweniował nawet Watykan (por. art. M. Brandysa „Odrodzenie" nr 2 (215).

Vergano był zaskoczony walorami społecznymi polskich krótkometrażowych filmów dokumentarnych i „Ostatniego etapu". Jego zdaniem, w naszych warunkach reżyserzy włoscy mogliby pełniej rozwinąć realizm filmowy niż we Włoszech. Tym chętniej przyjechał do Polski, gdzie widział swobodę wypowiedzi artystycznej.

Budzi w nim podziw dopływ młodych sił literackich, plastycznych i muzycznych do kinematografii polskiej — film nie jest przecież kwestią rutyny, techniki, ale dyspozycji artystycznych.

Widząc rozmach odbudowy Polski, entuzjastyczną pracę robotników, chciałby, by i film nadążył tempu odbudowy. By znikły resztki biurokracji, które szczególnie przy realizacji filmu dają się dotkliwie odczuć, hamując swobodę reżysera.

Praca przy „Czarcim żlebie" jest ciężka. Kręcenie na plenerze, śnieg i mróz, nie to są zresztą przeszkody — Vergano nie zna polskiego. Pracę natomiast ułatwia zapał całej ekipy filmowej, z której najbardziej mu się podobają: stolarz Wajman, szef elektryków Zwierzyński, operatorzy Chodura i Lambach, asystent Kawalerowicz — żeby wymienić tylko kilka nazwisk, które Vergano łatwiej jest wymówić.

Tadeusz Kański, autor „Czarciego żlebu", poznał Vergano jeszcze we Włoszech. Tam się też zawiązała przyjaźń reżysera włoskiego z polskim.

Tadeusz Konwicki

TEATR • TEATR • TEATR • TEATR • TEATR • TEATR • TEATR • TEATR

EDWARD CSATO

Szkoła socjalistycznego romantyzmu

Gdy czytałem tekst utworu Swietłowa, wydało mi się, że ta subtelna kompozycja, łącząca elementy realistyczne z bajkowymi, natchniona jakimś bardzo nowoczesnym, optymistycznym romantyzmem, powinna zainteresować wszystkich bez względu na wiek — i młodych i starych. Przedstawienie w Teatrze Rozmaitości zdziwiło mnie. Był to spektakl dla młodzieży.

Jak wiadomo jest to rodzaj widowiska, który pewne sprawy upraszcza, prymitywizuje. Czasem zdarza się oczywiście, że utwór dostępny dla dziecka olśni najdojrzalszego czytelnika bogactwem skojarzeń dających się wysnuć z pozornie prymitywnych form. Kiedy później taki czytelnik usłyszy recytację tego wiersza i spostrzeże, że wszystkie owe urocze skojarzenia nagle się gdzieś rozwiały, na pewno dozna uczucia niespodzianego zubożenia i zawodu. Podobnie było ze mną na przedstawieniu „Bajki". Postaram się zanalizować przyczyny, które to uczucie wywołały.

Narzucenie wizji scenicznej jest sprawą przede wszystkim reżysera. Muszę przypuścić, że albo reżyserka G. Błońska dojrzała w tej „Bajce" bardzo niewiele poza jej podróżniczo-awanturniczą konstrukcją fabularną, albo też, że nie potrafiła nam przekazać swego widzenia nawarstwionych w tym utworze bogatszych możliwości.

Rzecz zresztą nie była wcale łatwa. Żywy urok sztuki Swietłowa nie wynika bowiem wcale z tych walorów, których zwykliśmy szukać i które cenimy w teatrze. Utwór sceniczny przemawia do widza przede wszystkim akcją, interesującą konstrukcją postaci, trafnością i błyskotliwością sformułowań, pięknem dobrze wyszlifowanej retorycznej frazy. Jeśli chodzi o tę ostatnią, przekład osłabił sztukę, zwłaszcza w partiach poetyckich i piosenkowych. A inne z wymienionych tu elementów? Bogactwa padających ze sceny myśli trudno się w „Bajce" dopatrzeć; i nie o nie zresztą tu chodzi, postaci są wprawdzie zarysowane na ogół ciekawie, ale psychologiczne analizy w ogóle nie nęcą autora; o samej wreszcie akcji powiedzieliśmy, że nie wykracza ona poza dość prymitywny schemat, w ogólnych rysach znany dobrze z awanturniczo - podróżniczych książek dla młodzieży. Ale też schemat ów jest zaledwie pretekstem dla lirycznej wypowiedzi autora. Ten liryzm przenikający całą sztukę, operujący środkami tak subtelnymi, jak obraz poetycki, nastrój, metafora, której członami są sytuacje i postaci sceniczne — stanowi właśnie o oryginalności, świeżości i wartości artystycznej utworu Swietłowa.

Spróbuję dać przykład. Sceniczny twórca „bajki", student Wania, mówi o jednym z bohaterów swej opowieści, że „wyszła z niego wspaniała postać". Ów Mojsiej jest gorliwym młodym naukowcem, który poza geologią nie widzi świata. W życiu skazuje go to na roztargnienie, nieporadność, śmieszność... do tego wszystkiego dodał mu Swietłow jeszcze jeden komiczny rys: Mojsiej jest fantastycznym wprost śpiochem. W wyimaginowanej wyprawie długo odgrywa rolę bierną i z lekka humorystyczną, dopóki w pewnym momencie nie ogarnie go coś w rodzaju mineralowego zachwycenia. Opuszcza wówczas obóz ekspedycji, nie jedząc i nie śpiąc błądzi po tajdze, jak gdyby wabiony głosami podziemnych złożysk i kruszców. Ta gorączka doprowadza go wreszcie do celu wyprawy, do złotej groty, w której szczęśliwie odnajduje towarzyszy. Jego doprowadził tam instynkt, ich — bardziej prozaicznie — deszcz... W poemacie taka postać i sytuacja wyglądają interesująco i romantycznie, ale jak to przedstawić na scenie? Nie możemy śledzić za Mojsiejem w najbardziej efektownym momencie jego geologicznego zachwycenia. Najpierw oglądamy go jako roztargnionego śpiocha, potem dowiadujemy się, że zniknął, ekspedycja niepokoi się, czeka, opóźnia swój marsz, wplątuje się przez niego w nowe tarapaty; gdy w końcu Mojsiej zjawia się w grocie i rozpoczyna swą poetycką opowieść, nawet najbardziej życzliwy mu widz dozna uczuć rozczarowania i zniecierpliwienia, tym bardziej, że nie wiemy jeszcze o przypadkowym odnalezieniu złota, ani my, ani oni, ani cała wyprawa. Aby natchnąć nas lirycznym zrozumieniem tego swoistego opętania, nie wystarczy samo wypowiedzenie wiersza, choćby nawet w najdoskonalszej aktorskiej interpretacji, nie wystarczy ekspresja jednej postaci. Muszą tu przemówić środki bogato rozbudowanej inscenizacji.

Poświęciłem tyle miejsca analizie jednego przykładu, gdyż wydaje mi się, że streszcza on całe zagadnienie. Sądzę mianowicie, że realistycznie kameralna interpretacja „Bajki" musi tę sztukę pomniejszyć, zubożyć, sprowadzić do rozmiarów przyjemnej, ale błahej powiastki dla dzieci. Autor bardzo celowo nadał właściwej akcji swego utworu formę opowiadania Wani w gronie zebranych na wieczorku kolegów; takie improwizowane opowiadanie cały swój wdzięk czerpie w pewnej naiwności, w beztroskim posługiwaniu się tradycyjnymi wątkami bajkowymi, w niezbyt ścisłym liczeniu się z konsekwencjami tej czy owej sytuacji. Teatr ma obowiązek wszystkimi swoimi środkami poprzeć ten zamiar autora, dać całej „bajkowej" partii charakter bardziej lekki, szkicowy, jak gdyby improwizowany, nasycić ją bardzo silnie nastrojowością, liryzmem; i to nie lirycznym pieszczeniem tekstu przez aktorów, ale liryzmem sytuacji, świateł, scenicznej oprawy. Innymi słowy teatr musiałby wykorzystywać doświadczenia np. schillerowskiego teatru monumentalnego, otoczyć słowo wyrazistą, sugestywną kompozycją melodii, barwy, kształtu, ruchu, rytmu. Wyprawa w taigę! Uprzytomnijmy sobie, jakie skojarzenia wywołuje w nas dźwięk słowa „tajga", a potem popatrzmy na scenę, której kameralność podkreślona jest przez jasne równomierne światło i na której stoi kilka pękatych, grzecznych drzew. Dekoracje Witza są interesującą plastycznie i przyjemną dla oka ilustracją, ale teatralnie rzecz biorąc, oklejają one jedynie pudło sceny. Drzewa stoją, bo w tajdze rosną drzewa, ale są one martwe, nie grają, nie mówią wcale o bajce. Ludzie poruszają się wśród tych drzew, jak w Saskim Ogrodzie. Oczywiście znowu jest to wina nie tyle scenografa, ile koncepcji inscenizacyjnej.

W takim ujęciu format przedstawionych w „Bajce" ludzi zmniejsza się również do zbyt codziennych wymiarów. Takie postaci, jak Wielki Myśliwiec albo Kulawy nie powinny mówić samą tylko odrobiną tekstu, użyczonego im przez autora, są to bowiem figury sięgające do bogatej tradycji ludowej baśni, ich charakter staje się przez to ciekawszy, głębszy, złożony jak gdyby z wielu warstw. I tutaj, jak w wypadku Mojsieja Swietłow nie operuje środkami, którymi zwykła przemawiać do nas scena. W czytaniu pewna dziwność tych postaci jest dla nas oczywista, konstruujemy je sobie bowiem na tle naszej dawnej młodzieńczej lektury; Kulawy staje się na poły diabłem i dziedziczy po przeróżnych Rokitach i Borutach, Myśliwemu przyznajemy na kredyt owe niewyczerpane zalety, które tak podziwialiśmy w ulubionych postaciach naszego dzieciństwa. W teatrze nie udziela się kredytu, trzeba jednak dać tym figurom coś jak gdyby zjawiskowego, powiększającego je, spełniającego choć w części nasze bajkowe wyobrażenia; gdy zaś nie można powiększyć człowieka, musi wówczas zogromnieć jego cień, rzucony na otoczenie.

Wszystkie owe postaci w bajce Wani, nie należące do ekspozycji, wyłaniają się jak gdyby z mroku, aby po chwili znów się w nim zanurzyć, a przeszkody na drodze wyprawy są czymś w rodzaju figlów niezbyt roztropnego diabła. Dlatego w inscenizacji trzeba by się cofnąć do przedmieszczańskiego teatru, nawiązać do pewnych form ludowych, zastosować szeroko sceniczną umowność, operować zamiast dokładnymi dekoracjami sugestywnym szczegółem (np. sugestywność sceny śmierci staruszka niekoniecznie zwiększa się przez to, że leży on na ogromnym piecu), oblać scenę mrokiem, rzucać w ten mrok niespodziane bajkowe światła, opleść wszystko muzyką. Wania, charakteryzując swoją opowieść, mówi przecież:

W tajgach zasnutych mgłą
zaplątane w pomroku tym
błądzą bajki, rodzone dzieci
Andersena i braci Grimm

W programie zaś teatralnym do „Bajki" wydrukowano uwagi radzieckiego krytyka Mindlina, w których m. i. czytamy: „Swietłow zwraca się do metody umownej teatralności i właśnie ta metoda pomaga mu zbliżyć widza do prawdy życia, odkryć przed nim jego autentyczną realność".

Cały romantyzm tego utworu jest bowiem bardzo specyficzny; mógł on rozkwitnąć w takim tylko terenie, w którym już realizują się zasady socjalistycznego, opartego na współpracy, budownictwa. Cechą „Bajki", odróżniającą ją od innych utworów tego typu jest jej specyficzny realizm, nie polegający na wierności szczegółom — mamy przecież do czynienia ze sztuką poetycką, pełną pieśni, nastroju, fantazji — ale na głębokim osadzeniu akcji i jej problemów w społecznej rzeczywistości. Punktem wyjściowym utworu jest scena niemal banalna: grupka młodych ludzi siedząca przy stole opowiada sobie o swoich marzeniach. Ale marzenia te związane są z konkretną ich pracą, z ich zawodem. Urojona ekspedycja badawcza wydaje się chwilami prawie wyprawą po złote runo, a jednak w każdej chwili pełna jest ona konkretów i szczegółów, możliwych i zupełnie prawdopodobnych w ramach widzialnego, racjonalnego świata. W ten sposób podkreśla autor, iż w każdej pracy, w każdym istotnie ważnym przedsięwzięciu mieszczą się możliwości heroiczne, zmieniające nam świat we wspaniałą bajkę.

Z tego heroicznego stosunku do życia wynika druga, zadziwiająca cecha romantyzmu „Bajki" — jej optymizm. Przy końcu sztuki wydaje się, że ekspedycji grozi już zagłada; upór jednak i bohaterska postawa uczestników przynosi im ocalenie i zwycięstwo. Kto zaś okazuje się zbrodniarzem, uporczywie przeszkadzającym wyprawie w jej pracy? Rozwiązanie jest zupełnie niespodziane i jak sądzę, daje ono najlepsze świadectwo optymistycznej postawie Swietłowa: jest nim sam opowiadający, Wania. Wybrał on takie rozwiązanie, ponieważ nie mógł posądzić żadnego z przyjaciół o spełnienie niegodnego czynu, musiał zaś znaleźć „czarny charakter" do swej opowieści. Przyznawszy samemu sobie najniewdzięczniejszą rolę, rozprawia się z sobą bardzo stanowczo. W ostatniej chwili pada strzał, „zdrajca" Wania ginie; kto strzelił? „Z rewolwerem w ręku wychodzi Wania: Ja. Ja, komsomolec Wania zabiłem zdrajcę, którego wymyśliłem w bajce".

Wiemy, że romantyzm wiązał się na ogół z tendencjami do przeciwstawienia realnemu światu piękniejszej rzeczywistości urojonej. Tu również wykraczamy poza nasze ludzkie stosunki, z których zawsze jeszcze dałoby się przecież wykroić sporo materiału na czarne charaktery; a jednak marzenie Swietłowa nie łączy się z negacją świata, w którym pędzimy życie, jest raczej jego udoskonaleniem, upiększeniem. Głównymi tematami bajki Wani mają być według umowy odwaga i przyjaźń, a czymś w rodzaju leitmotivu całej sztuki staje się optymistyczny refren piosenki:

„Więc wesoło patrz w oczy światu
upór w walce najlepsza broń
ze studenckiego internatu
nieśmiertelności podaj dłoń".

*

Skoro nie zgadzam się z ujęciem inscenizacyjnym, trudno mi analizować role aktorskie.

Edward Csató

KSIĄŻKI • KSIĄŻKI • KSIĄŻKI • KSIĄŻKI •

Pierwsza powieść brazylijska po polsku

„Orzeł nie chwyta much" — mówili starożytni... Toteż niewielka książeczka ze szkicem gaju kakaowego na skromnej okładce uszła uwadze krytyków.

A przecież „KAKAO" Jorge Amado, powieść, z której urywki podawano ostatnio przez radio w interpretacji Damięckiego — to pierwsza powieść brazylijska po polsku, tłumaczona przez spółkę literacką z oryginału brazylijskiego, czyli z języka portugalskiego. Fakt, który bibliografia literacka zanotuje niewątpliwie jako pozycję wstępną. Dorzućmy do tego, że książka posiada sama w sobie wartość niepoślednią — bardziej ideologiczną niż literacką, bardziej dokumentarną niż artystyczną. Odznacza się przy tym świeżością pióra młodego, dziewiętnastoletniego wówczas autora i owym nie dającym się określić czarem, który polega wcale nie na egzotyzmie, ale na urzekającej sile rozwijającego się talentu.

Powieść - nie powieść, może raczej jak sugeruje sam autor: opowieść proletariacka, mocna, nie koloryzowana (dla nas barwna), wzruszająca autentyzmem, a przede wszystkim interesująca ze względu na nowe, nieznane dotychczas spojrzenie na Brazylię. Oto wreszcie Brazylia prawdziwa, żyjąca nie fałszowanym życiem swych proletariuszy; to już nie teren fantastycznych przygód podawanych przez obcych temu krajowi pisarzy, ale teren ciągłej, uświadomionej lub nieuświadomionej walki gnębionych biedaków z wszechwładnymi ciemiężycielami.

Możemy zastanawiać się nad tym, co czyni nieraz sceniczną sztukę, która nie wypełnia ściśle wszystkich kanonów dramatu — możemy zastanawiać się, czemu „Kakao" przykuwa uwagę czytelnika, choć trudno w tym wypadku mówić o jakichś regułach kompozycyjnych. Po prostu autor „trafia" do swego czytelnika, znajduje do niego drogę najprostszą, przez swą szczerość, bezpośredniość i autentyzm.

Intryga jest nikła: warunki życia robotników na plantacjach bawełny, kawy, czy kakao wszędzie w Brazylii są mniej więcej te same. Wszędzie panuje „koronel" (tytuł nadawany właścicielom ziemskich posiadłości) — i wszędzie podlegają mu wynajęci (dosłownie: wynajęci a nie robotnicy, pracownicy, czy choćby „ludzie koronela"). Koronel poza życiem trzyma w garści schedę wynajętych; ma możność wyciągania z nich mizernych zarobków poprzez magazyn fazendy, gdzie zmuszeni są zaopatrywać się w produkty żywnościowe i pierwszej potrzeby. Bezwzględny wyzyskiwacz koronel Manuel Misael de Sousa Teles (im dłuższe nazwisko tym znaczniejsza osoba) do wyjątków nie należy. Na fazendzie od czasu do czasu zjawia się jego córeczka, kapryśny, egoistyczny „jasnowłosy anioł". Maria obdarza bardzo problematycznym uczuciem młodego wynajętego Józefa, przydzielonego do posług w Kaza Grande (dom fazendera).

Stanowi to właściwy wątek miłosny, poza tragiczną historią dzielnego Kolodina, który mści się na koronelowskim synu za bezmyślne uwiedzenie mu narzeczonej. Dokoła tego gromadzi się cały szereg epizodów powiązanych jedną myślą przewodnią: odtworzenia najwierniejszego obrazu rzeczywistości plantacji kakaowych. A rzeczywistość ta jest krzykiem protestu uciśnionych.

W opisach przyrody, nielicznych zresztą, podawanych mimochodem, jest dużo poezji: „Żółte owoce zwisały z oni niby autentyczne lampiony... Zbiór trwał... Wspaniała gra kolorów zmieniała w bajkę wszystko, oprócz naszej znojnej pracy... Orzechy spadały wydając głuchy łoskot: pum-pum", albo: „Noc pochłaniała wszystko. Gitary zawodziły tęsknie, nawoływały się ptaki.. Cl, którzy mieszkali daleko, zapalali na drogę pochodnie i z lekiem nasłuchiwali krzyku ptaka surukuku — „gasiciela ognia" itp.

Na zakończenie kilka słów uznania należnego tłumaczom za podchwycenie właściwego tonu opowieści i wierne oddanie kolorytu.

Irena Kossutt-Kozińska

Obrachunki klubowe

A więc po pierwsze: dlaczego milczeliśmy przez dwa miesiące i poza nikłymi ogłoszeniami, że wtedy a wtedy przyobiecana książka... nie ukaże się — kąciki też się nie ukazywały. Nie myślcie „KO"chani Klubowcy, że było to milczenie przypadkowe, nieprzemyślane, bez metody. Milczenie i cisza miały wyraźny sens i nie mamy zupełnie zamiaru przeczyć, że poza milczeniem było jeszcze niejakie spóźnienie. Było, ale już więcej nie będzie, chyba, że tłumacz znowu zachoruje albo okręt z rękopisem zatonie, ale w tym wypadku przedstawimy Wam świadectwo lekarskie i dokument zejścia (nie tłumacza, ale okrętu).

Poza zobowiązaniem się do punktualności postanowiliśmy ponadto w szale obietnic możliwie nie zmieniać na przyszłość projektowanych tytułów. Natomiast nie miejcie do nas żalu, jeśli zajdzie konieczność zmian kolejności wydawania tytułów Jaśniej sprawę tłumacząc, mamy zamiar wydać zaproponowane Wam nowości: Wulfa. Varelę, Szołochowa, Annę Seghers, Rudnickiego i Brzechę — ale nie gwarantujemy, kto przyjdzie pierwszy do mety. Varela bądź co bądź mieszka w Argentynie a Breza na Frascati i łatwiej go dopilnować!

Jeszcze jedną premią za Waszą cierpliwość będzie bezdrzewny papier, na którym mamy zamiar drukować i drukować będziemy, bo papier jest—Wasze książki klubowe w 1949 r. Będzie to serdeczna i bardzo bibliofilska premia.

A teraz trochę ciekawostek, które Wam powiedzą o ilości członków Klubu, o ich rozmieszczeniu i miejscu zamieszkania oraz o miesięcznym przyroście naturalnym.

Otóż Klub nasz liczy sobie w chwili obecnej 15.080 członków. W historii swego rozwoju może zanotować kilka ciekawych pozycji. Pod koniec roku 1947 było nas 3 016 członków; w styczniu 1948 przybyło 5.386 członków; w lutym — 2.780; w marcu — 877; od kwietnia do października — 2 341 członków. Reszta przybyła w ostatnich miesiącach.

Na 15.080 członków mamy 7.617 mężczyzn 6 825 kobiet i 638 szkół świetlic i fabryk.

Skąd się rekrutują nasi członkowie? Otóż 49.7 proc., to przedstawiciele małych miast i wsi. Wielkie miasta reprezentowane są następująco: Warszawa — 12.2 proc.; Łódź — 8 proc.; Wrocław — 5 proc.; Kraków — 10.1 proc.; Katowice — 3 proc.; Poznań — 4 proc.; Szczecin — 3 proc ; Gdynia - Gdańsk - Sopot— 4 proc ; Lublin — 1 proc.

Jeśli chodzi o zawody „Odrodzeniowców" nie mamy dostatecznych danych dla statystyki, i teraz, po rocznej znajomości, nadarza się właśnie doskonała okazja do zbliżenia i do ujawnienia nie tylko swego warsztatu pracy, ale i swoich gustów i upodobań. Korzystamy przy tym z pięknego pomysłu jednego z członków obu klubów, pana S. W. z Katowic, który napisał do nas list następującej treści:

SZANOWNA REDAKCJO!

W związku z apelem panów w sprawie nadsyłania opinii członków Klubu o pierwszorocznym dorobku KO, przesyłam projekt zorganizowania ankiety klasyfikacyjnej książek klubowych.

Każdy członek Klubu wypełniłby formularz wydrukowany w „Odrodzeniu", w którym według własnego zdania sklasyfikowałby książki, ustalając na pierwszym, drugim, trzecim itd. miejscu te, które mu się najbardziej podobały. Zaletą tego pomysłu jest niewątpliwie powiększenie liczby odpowiedzi otrzymywanych przez redakcję Klubu.

(Tutaj autor listu podaje wzór formularza zawierający nazwisko i imię, zawód, nr. legitymacji oraz sześć punktów do wypełnienia tytułami Książki - premii (Boy) nie uwzględnia — z powodu jej specjalnego charakteru. Całość kończy podpis członka klubu)

Zdaje sobie oczywiście sprawę — pisze dalej autor listu — że taki materiał nie byłby decydujący przy przyznawaniu w roku przyszłym „polityki" Klubu, jednak dałby on interesujący przegląd gustów członków KO.

Aby uczynić zadość propozycji, Redakcja KO podejmuje inicjatywę pana S. W. i załącza poniżej odpowiednie rubryki ankietowe, które należy wypełnić, wyciąć i przesłać pod adresem: Administracja Klubu „Odrodzenia", Warszawa, Wiejska 16, II p.

W wypadku, gdy któryś z członków Klubu kompletuje numery „Odrodzenia" i nie chce wycinać formularza i niszczyć stronicy tygodnika — niechaj prześle nam swą opinię na zwykłej pocztówce z zachowaniem układu ankiety.

Na końcu gorący apel: piszcie prawdę, chociaż by Waszym jedynym zawodem było członkostwo KO

ANKIETA KLUBU »ODRODZENIA«

Którą książkę Klubu »Odrodzenia« (1948 r.) uważam za najlepszą?

nazwisko i imię ..... miejsce zamieszkania .....

zawód ..... numer legitymacji .....

1 .....
2 .....
3 .....
5 .....
4 .....
6 .....

podpis .....

Wypełnić, wyciąć i przesłać pod adresem: Warszawa, ul. Wiejska 16, II p Administracja Klubu »Odrodzenia«

Nowe libretto „Wesela Figara"

(Dokończenie ze strony piątej)

ostrożnie, cicho cicho, cicho, cicho
cicho, cicho.
grę moją kryjąc
odczytam wszystko
z hrabiego kart.
Tu atakując, tam się cofając
pchnę tutaj prosto, a tam znów z boku,
chytrze zniweczę mu cały ten plan.
zniweczę plan
tu atakując, tam się cofając
pchnę tutaj z boku, a tam znów prosto
chytrze
chytrze zniweczę więc cały ten plan.
chytrze zniweczę więc cały ten plan.
zniweczę plan,
zniweczę plan.
Jeśli chcesz tańczyć mój panie hrabio
jeśli chcesz tańczyć mój panie hrabio,
to już do tańca zagram ci ja,
to już do tańca zagram ci ja — tak
zagram ci ja — tak
zagram ci ja.

Ta sama aria śpiewana obecnie w Operze Warszawskiej:

Mój dobroczyńco, łaskawy hrabio
ambasadorze i ekscelencjo,
gdy koń mój wzbije pył rudy z pól,
żonie osłodzisz rozstania ból, hej.
Z hrabiowskich sal, hej,
kurierze w dal.
Mój dobroczyńco, jakżeś łaskawy,
wcielenie cichych i rzadkich cnót.
Twemu rodowi, przysporzę sławy,
ty zaś pomnożyć raczysz mój ród, hej
z hrabiowskich sal, hej
kurierze w dal.

Lecz wiem i chcę i mam i znam swój
plan.
powoli, cicho, cicho, cicho, cicho, cicho
cicho
twój wierny sługa
łaskawy hrabio,
pomysły ma.
Kto nie ma złota, sprytem zarabia,
kto nie ma sprytu, niech będzie hrabią,
świat równowagę ma, równa jest gra,
każdego dnia.
Więc pokrzyżuję twoje zamiary.
Bierz się do dzieła bracie Figaro.
Wiem już,
po pierwsze przyśpieszę mój ślub,
dary zabiorę i posag też,
bracie Figaro, spryciarzu, tak zrób
pomysły masz
i drogi znasz.

Kto stawia sidła — wpadnie do dziury
więc Bazylemu wyłoję skórę,
aby pamiętał od tego dnia,
że niebezpieczna była to gra, tak
intrygi chciał, hej,
a w skórę wziął.

Cytowany przeze mnie tekst, śpiewany przed rokiem we Wrocławiu, nie jest wcale gorszy od innych, może nawet lepszy.

Doskonale rozumiem, że libretto opery musi być tworzone według autonomicznych zupełnie praw, innych niż wymaga napisanie komedii. Nie chodzi mi także o wierność komedii—wzorowi, bo przecież libretto opery zawsze jest daleko idącą przeróbką, ale wszystko to nie usprawiedliwia niedowładu wyobraźni i dowcipu.

Jeżeli autor potrafi ułożyć własne dowcipy, oczywiście utrzymane w charakterze epoki i atmosfery dzieła, to tym lepiej. A gdy zdobędzie się na poezję, której nie mogło być i nie było w operze, libretto na pewno wiele zyska.

Aby jednak napisać taki tekst musi to robić poeta, a nie przypadkowa, ale chętna osoba, na swoje szczęście, a nieszczęście publiczności, znająca dobrze włoski.

Sprawa napisania libretta dla polskiego pisarza jest jeszcze trudniejsza, niż się pozornie wydaje, gdyż da Ponte pisał tekst, nie będąc związany muzyką, którą Mozart ułożył później, obecnie zaś na każdą arię, na każde zdanie, na każde słowo czeka już muzyka, z góry ustalona ilość zgłosek i rozłożenie akcentów. Ale to już zupełnie inna sprawa, wymagająca obszernego artykułu.

Aleksander Rymkiewicz

JÓZEF GRABOWSKI

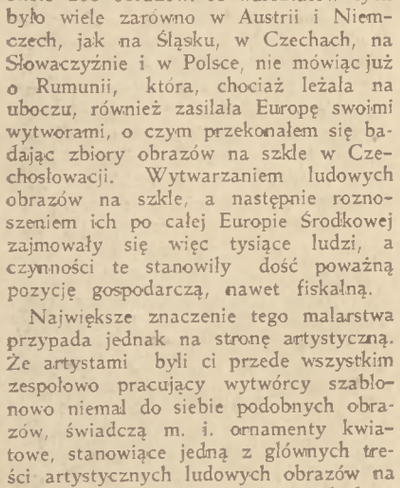
Ludowe malarstwo na szkle w Polsce i Czechosłowacji

W wieku XIX przeszedł przez Europę środkową potężny prąd sztuki popularnej, konsumowanej przez masy i dla niej specjalnie tworzonej: malarstwo na szkle. Dadzą się w nim wyróżnić dwie grupy zasadnicze: obrazy naśladowcze, rzemieślnicze, będące w swej istocie właściwie tylko „ręcznie malowanymi" reprodukcjami dzieł sztuki warstw wyższych i utrzymanej w tym stylu, choć na dużo niższym poziomie — oraz obrazy stylowo-nowe, twórcze w swym odrębnym charakterze, malowane przez ludowego artystę, przeznaczone dla ludowego odbiorcy.

Pierwsza grupa, stylowo bardziej jednolita, służyła głównie mieszczaństwu, które na marginesie i w ramach sztuki oraz kultury „pańskiej" tworzyło sobie namiastkową, podobną do tamtej, formę życia. Tę grupę można by tu pominąć, gdyby się z niej właśnie nie wyłoniła powoli sztuka nowa, o stylu ludowym, przynosząca odmienne wartości artystyczne.

Czym były w sztuce ludowej obrazy malowane na szkle, wskazują z jednej strony wiadomości zanotowane przez etnografów, iż znajdywano takich obrazów po kilkanaście lub więcej w jednej chacie, z drugiej zaś badania archiwalne, dokonane przez H. Buchnera na pograniczu czesko-austriackim i bawarskim, które wykazały, że jeden tylko warsztat mógł wykonać dziennie około 200 obrazów. A warsztatów tych było wiele zarówno w Austrii i Niemczech, jak na Śląsku, w Czechach, na Słowaczyźnie i w Polsce, nie mówiąc już o Rumunii, która, chociaż leżała na uboczu, również zasilała Europę swoimi wytworami, o czym przekonałem się badając zbiory obrazów na szkle w Czechosłowacji. Wytwarzaniem ludowych obrazów na szkle, a następnie roznoszeniem ich po całej Europie Środkowej zajmowały się więc tysiące ludzi, a czynności te stanowiły dość poważną pozycję gospodarczą, nawet fiskalną.

Największe znaczenie tego malarstwa przypada jednak na stronę artystyczną. Że artystami byli ci przede wszystkim zespołowo pracujący wytwórcy szablonowo niemal do siebie podobnych obrazów, świadczą m. i. ornamenty kwiatowe, stanowiące jedną z głównych treści artystycznych ludowych obrazów na szkle. Duża ilość wielokolorowych kropek, kresek, rytmicznie i symetrycznie podzielonych barwnych pól, niezauważona zapewne nigdy w szczegółach przez nabywcę obrazu, a zajmująca przecie wiele czasu malarzowi, dowodzi bezsprzecznie, że artysta przy swej pracy



myślał nie tylko o zarobku, ale szukał zadowolenia estetycznego, które znajdował w tworzeniu obmyślanego przez siebie dekoracyjnego zespołu kompozycyjnego.

Ten właśnie charakter pracy malarza ludowego, który wyżywał się artystycznie w czynnościach w dużym stopniu rzemieślniczych, zadecydował o jakości obrazów. Artyzm ich, dziś bezsporny, zauważony jednak został dopiero na początku XX wieku, a jeden z rewizjonistów zatęchłej, akademickiej sztuki niemieckiej Franz Marc postawił właśnie ludowe obrazy na szkle jako przykład dla twórców nowej sztuki („Der Blaue Reiter", Monachium 1912). W ludowych obrazach na szkle widział Marc nie tylko nowe wartości ściśle artystyczne, jak np. zestroje barw czystych, niezłamanych domieszkami, lecz również ich demokratyczny charakter, wynikający zarówno z pracy zespołowej przy ich powstawaniu (jeden obraz malowało najczęściej kilka osób), jak też z oparcia o potrzeby estetyczne ludu.

Początek wzajemnych związków między polskim a czeskim ludowym malarstwem na szkle widzimy na Śląsku na przełomie wieku XVIII i XIX. Dają się one wykazać w momencie wyłaniania się malarstwa o stylu ludowym z grupy o charakterze mieszczańskim, posiadającej cechy wspólne nie tylko na Śląsku i w Czechach, ale również w pogranicznych krajach niemieckich. Pierwsze obrazy ludowe Dolnego Śląska i Czech wykazują natomiast bardzo wielkie wzajemne podobieństwo, a różnią się zdecydowanie od obrazów ludowych austriackich czy bawarskich. Zazębienie wzajemne tych grup słowiańskich jest tak ścisłe, że odróżnienie dawnego typu śląskiego od dawnego czeskiego jest możliwe tylko w odmianach najbardziej klasycznych i stojących na krańcach szeregu połączonego całą masą form pośrednich, o których często trudno orzec, czy są śląskie czy też czeskie. Do cech zdecydowanie śląskich należy czerwony kontur twarzy przedstawianych osób, sposób rysowania oczu z bardzo charakterystycznymi „kącikami" śląskimi, wreszcie ornament. Obrazy czeskie natomiast posiadają kontury ciemno-brązowe, oczy bez „kącików" i ornamenty częściowo wspólne z śląskimi, częściowo zaś odmienne. Wspólna obu grupom jest skala barwna, o gamie kolorów jasnych, niebiesko-czerwonych z dość często występującą ciemną zielenią i akcentami białymi, dalej kształt przedstawianej postaci oraz wzajemny stosunek przestrzenny: tła, postaci i ornamentów. Wspólna też jest obu odmianom część motywów dekoracyjnych, kwiatowych. Powiązania te wskazują, że rozwój stylu ludowego w malarstwie na szkle na Śląsku i w Czechach rozpoczął się, jeżeli nie od jednego ośrodka, to w każdym razie od dwu ogromnie sobie bliskich, dając wytwory do siebie zbliżone, pokrewne, niekiedy niemal identyczne. Istnienie dawnej odmiany czeskiej obok śląskiej potwierdza badanie ilości i jakości obrazów tych typów w zbiorach z jednej i drugiej strony granicy. Jedną i drugą odmianę spotyka się zarówno w Polsce, jak w Czechach, tylko, że na Śląsku typ czeski należy do wyjątków, w Czechach zaś — dokąd import śląski był bardzo mocny — dawne obrazy czeskie przeważają ilością nad śląskimi, chociaż te ostatnie były tam znacznie bardziej rozpowszechnione, niż czeskie na Dolnym Śląsku.

Równowaga okresu początkowego nie zachowała się jednak w następnych fazach rozwojowych. Powstały bowiem na obu terenach odmienne warunki. Śląsk Dolny, produkując bardzo wiele, nie tylko zamknął w ten sposób dowóz obcego materiału z Niemiec, który dziś należy na terenie Śląska do rzadkości, ale również, oddzieliwszy się od wpływów obcych wytworzył własny styl, oraz rozwinął ekspansję na kraje sąsiednie. Czechy natomiast z niewyjaśnionych dotąd przyczyn stały się terenem ekspansji malarstwa ludowego trzech sąsiednich krajów: Austrii, Bawarii i Śląska. Najazd ten został przezwyciężony dopiero w centrum kraju i bardziej ku wschodowi w formie powstania wielu odmiennych grup o charakterze wyraźnie czeskim, posiadających jednak szereg różnych elementów zapożyczonych z obrazów obcych, które zalały pogranicza Czech. W imporcie obcych obrazów ludowych do Czech Śląsk Dolny odgrywał — w odniesieniu do całego państwa — rolę co najmniej równą Austrii i Bawarii, dominującą zaś na terenie Czech północnych, gdzie dziś jeszcze w niektórych zbiorach (np. Muzeum Miejskie w Turnovie, kolekcja prywatna dr. Uzla w Mielniku i i.) ilość obrazów śląskich przeważa nad pozostałymi. Najbardziej na południe i wschód rozprzestrzenione są w Czechosłowacji śląskie obrazy zwierciadlane — znajdowałem je w każdym z dwudziestu dziewięciu zbiorów badanych na terenie republiki.

Jednostronny stosunek oddziaływania, który charakteryzuje związek Śląska Dolnego z Czechami, zmienia się zasadniczo na pograniczu polsko-czeskim koło Kłodzka, oraz dalej, na odcinku Śląska Górnego, Opawskiego i Cieszyńskiego. Na tym terenie powstał z obu źródeł szereg grup malarstwa ludowego na szkle, zupełnie autonomicznych w typie i ornamencie i nasyconych barwą żywą, w której duże znaczenie posiadają, obok tradycyjnej czerwieni i niebieskiego, również barwy: biała, różowa, żółta, zielona i czekoladowa. Obrazy te posiadają tak silny charakter lokalny, nie tylko w typie artystycznym, ale i w ograniczonym zasięgu, że wykazanie cech zapożyczonych z malarstwa czeskiego lub dolno-śląskiego, głównie w dziedzinie ornamentów, nie posiada większego znaczenia wobec dominujących cech własnych, powstałych na miejscu i stworzonych przez ludność pogranicza.

Bierny stosunek Polski do twórczości czesko-słowackiej zanotować musimy na Podhalu. Ogromna większość spotkanych tam obrazów — to importy dwu grup malarstwa na szkle z trzech powstałych na Słowaczyźnie ze źródeł czeskich: północno-zachodniej, nazwanej u nas przez Steckiego „orawską", oraz północno-wschodniej, określonej przez tego samego badacza jako „typ dominujący", lub „spisko-podhalański".

Obok wymiany elementów artystycznych między malarstwem ludowym na

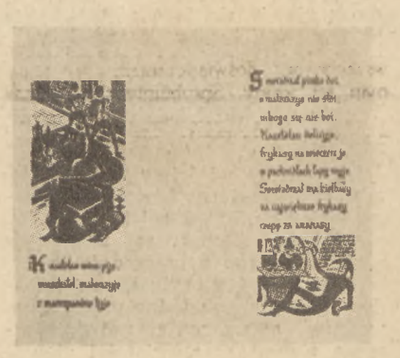
szkle Polski i Czechosłowacji, zanotować można również pewną, nieznaczną jednak, migrację tematów ikonograficznych, przy czym najważniejszą treścią zaczerpniętą z Polski przez Czechosłowację jest obraz częstochowski, w Polsce zaś z Czechosłowacji — Janosikowi zbójnicy.

Jak widać, związki artystyczne między sztuką ludową polską i czechosłowacką w dziedzinie malarstwa ludowego na szkle zawiązane zostały i utrzymane w wieku XIX pomimo granic politycznych, dzielących wówczas nie tylko kraje, ale poszczególne szczepy słowiańskie. Powstanie i bogaty rozwój polskiego i czesko-słowackiego malarstwa ludowego na szkle dowodzi również, że narody zachodnio-słowiańskie wytworzyły w tym dziale swój własny styl świadczący o ich sile twórczej i uzdolnieniach artystycznych.

Józef Grabowski

GRAFIKA

Drzeworyty K. M. Sopócki



Drzeworyt w najpierwotniejszej formie, wycinanie obrazka w klocku drzewnym i powielanie go przez pomazanie atramentem i odduszanie na papierze — wyprzedził o kilka lat dziesiątków wynalezienie druku za pomocą ruchomych klocków czcionkowych. Już choćby z tego powodu posiada niezaprzeczalne prawo do samodzielnego istnienia, Jego technika i sposób powielania tak są powiązane ze sztuką drukarską, że drzeworyt zawsze pozostanie najnaturalniejszą ozdobą ilustracyjną pięknej książki. Ileż książek, których treść przestała budzić jakiekolwiek zainteresowanie bierze się do ręki jedynie dzięki ich ilustracjom. A ileż zyskuje treść książki, gdy ilustrator umie opowiadane wydarzenia ożywić ilustracjami.

Kanzona Dyla Sowizdrzała, napisana przez Adolfa Nowaczyńskiego, stała się pretekstem dla Konstantego M. Sopocki do opowiedzenia wydarzeń z życia Sowizdrzała w dziewięciu dwubarwnych drzeworytach, pełnych subtelnej fantazji, czarujących sarkazmem i ironią. Cztery epizody z życia Sowizdrzała są przeciwstawione czterem wydarzeniom w życiu sybaryty kasztelana. Przedstawione są przekonywająco pod względem treści, z zacięciem świetnego karykaturzysty. Gdy kasztelan siedzi osamotniony w zamroczeniu, wywołanym małmazją, śmieją się do leżącego pod stołem Sowizdrzała dwaj kompani-pijusy; gdy kasztelan upaja się ciułaniem i liczeniem dukatów, Sowizdrzał „patrzy jeno, gdzie dzieucha, dzieuchę głaszcze i chucha". Z wesołą ironią potraktowane są: sprzeczka małżeńska kasztelanostwa i miłosny śpiew Sowizdrzała do młodej kasztelanowej, pełne kontrastu są: opłakiwany zgon kasztelana i samotna śmierć Sowizdrzała pod płotem. Wszystkie średniowieczne wydarzenia, opowiedziane nowoczesnymi formami sztuki w sposób samo przez się zrozumiały.

Drzeworyty Sopocki wykazują zwartość kompozycji, zrozumiałą zresztą u byłego ucznia profesora Stanisława Noakowskiego na Wydziale Architektury. W Akademii Sztuk Pięknych Sopoćko był uczniem Edmunda Bartłomiejczyka i Władysława Skoczylasa. Tkwił w drzeworycie negatywowym, to jest w białej kresce na czarnym tle i dopiero stopniowo przeszedł do drzeworytu pozytywnego, do kreski czarnej na białym tle, jaką w przeważającym stopniu są ryte omawiane drzeworyty sowizdrzalskie. Działają przez swoje karykaturalne ujęcie i są bardzo przekonywające. Sopoćko, którego twórczość ostatnio skupiała się przeważnie na okładkach książkowych, wzbogacił sowizdrzalskimi drzeworytami nie tylko swój dorobek graficzny, ale stworzył nową piękną pozycję w polskiej sztuce drzeworytniczej. Układ graficzny książki i liternictwa są doskonałe. Wypada tylko żałować, że książka, choć czysto bibliofilska, ukazała się w tak małym nakładzie.

Stanisław Szenic

SPÓŁDZIELNIA WYDAWNICZO-OŚWIATOWA
»CZYTELNIK«

TEODOR TOMASZ JEŻ

NIEZARADNI

Powieść

Objaśn. prof. W. Hahn

str. 283

zł 320

TEODOR TOMASZ JEŻ

MIŁOŚĆ W OPAŁACH

Powieść z dziejów Kroacji

str. 269

zł 300

CAMERA OBSCURA

CO TYDZIEŃ NAGRODA 2000 ZŁ

Zwracamy się do czytelników „Odrodzenia" z prośbą o współpracę w dziale **„Camera obscura"**. Prosimy o przysyłanie dzienników, czasopism, broszur, ulotek i innych wydawnictw, z ustępami kwalifikującymi się do „Camera obscura" pod adresem: Redakcja „Odrodzenia", **Warszawa, Daszyńskiego 16**, dział „Camera obscura". Ustęp taki należy **wyraźnie oznaczyć**, najlepiej kolorowym ołówkiem. **Komentarze nie są potrzebne.** Do przesyłki należy dołączyć imię, nazwisko i adres wysyłającego. Redakcja nie zwraca nadesłanego materiału i zastrzega sobie prawo wyzyskania go w dziale „Camera obscura". Za najlepszą rzecz danego tygodnia redakcja przeznacza **nagrodę w wysokości 2000 zł.**, którą ma prawo dzielić lub w razie braku odpowiedniej kandydatury, przełożyć na następny tydzień.

Mała rzecz, a wstyd...

Nie trudno było przewidzieć, że w związku z „Rokiem Chopinowskim" znajdziemy tu i ówdzie wśród licznych wzmianek prasy codziennej — sporo materiału dla „Camery". Dziwi nas nieco, gdy w charakterze naszego dostawcy występuje „Państwowa Filharmonia w Krakowie".

„W dniu 22 lutego — czytamy w programie — upłynęło stulecie urodzin Fryderyka Chopina".

I dalej w takim stylu:

Dzisiejszym uroczystym koncertem, w którym wystąpią jako soliści dwaj najwybitniejsi nasi soliści, wybitni wykonawcy...

I wreszcie wodolejstwo, które dzielnie sekunduje niechlujstwu językowemu. Mowa o Koncercie Fortepianowym f-moll:

I część. Pierwszy temat tragiczny, stworzony jakby w przeczuciu dramatu, który zawisł nad Polską, dramatu, który skończył się klęską. Jednak w tym temacie mimo wszystko tkwi wiara w żywotne siły Narodu. Drugi temat tchnie ogromem miłości, ukochaniem Polski, tego wszystkiego, do czego lata całe, aż do śmierci tęsknił i zaklął w pięknie swej sztuki.

II część. To już zupełnie osobiste uczucia owiane romantyzmem i poezją, pełne szlachetności i młodzieńczego sentymentu.

III część. Skończenie piękne w formie Rondo, żywe, rytmiczne, pełne blasku i temperamentu.

Jesteśmy przekonani, że wrażenia ludzi słuchających muzyki Chopina są i głębsze i piękniejsze niż to co napisano w programie.

Dzwoniec

W rubryce krótkich wiadomości „Słowo Polskie" donosi między innymi:

Przyleciały do nas rudogonki czyli kopciuszki, ptaszki nadciągające na przedwiośniu. Skowronki już rozśpiewały się na polach. Zaczęły też śpiewać sikory-bogatki, a lada dzień popisywać się będą kosy. Dzwońce jeszcze nie śpiewają, ale już się odezwały.

Rzeczywiście... odezwały się!

Skazany sąd

W „Głosie Robotniczym" czytamy:

W wyniku rozprawy Sąd, po udowodnieniu mu zbrodniczych zarzutów, zeznaniami szeregu przesłuchanych świadków skazany został na dwanaście lat więzienia z utratą praw publicznych i obywatelskich praw honorowych na lat osiem oraz przepadek mienia.

(as)

Nie wątpimy, że wspomniany wyżej sąd, skazany został niewinnie. Wnosimy apelację do ob. asa...

Najgłębszy potok uczuć

Nakładem „Drukarni Kujawskiej" ukazał się zbiór wierszy Plut. Podch. E. Gerwatowskiego, pt.: „Raport". Wśród niewątpliwie własnych utworów zamieszcza jednak ob. Gerwatowski i takie, co do których mógłby, gdyby żył, rościć pretensje kto inny: Ale przeczytajmy wiersz Gerwatowskiego:

JEDNO SERCE

Poświęcam go Alince

Jednego serca! Tak mało mi trzeba,
Jednego serca trzeba mi na ziemi.
Coby przy moim miłością zadrżało,
Bym był szczęśliwy między
szczęśliwymi.
Jednych ust trzeba! skądbym
wieczność całą
Pił nektar szczęścia ustami moimi
I oczu dwoje, gdziebym patrzał
śmiało
Będąc szczęśliwym między
szczęśliwymi.
Jednego serca, i rąk białych dwoje,
Coby pieściły twarzy mej podwoje,
Coby mi oczy zasłoniły moje,
Bym zasnął słodko marząc o dziewoi
Które mię niesie w objęciach do
nieba
Jednego serca! tak mało mi trzeba,
Alino słodka! drogi mój Aniele
Ja jednak widzę, że żądam za wiele.

W poprawniejszej formie znamy ten wiersz skądinąd:

SONET

Jednego serca! tak mało, tak mało,
Jednego serca trzeba mi na ziemi!
Co by przy moim miłością zadrżało,
A byłbym cichym pomiędzy cichemi.

Jednych ust trzeba! Skądbym
wieczność całą
Pił napój szczęścia ustami mojemi,
I oczu dwoje, gdziebym patrzał
śmiało,
Widząc się świętym pomiędzy
świętemi.
Jednego serca i rąk białych dwoje!
Co by mi oczy zasłoniły moje,
Bym zasnął słodko, marząc o aniele,
Który mnie niesie w objęciach do
nieba,
Jednego serca! Tak mało mi trzeba,
A jednak widzę, że żądam za wiele.
1859

Widzimy więc, że ob. Gerwatowski ciepłą rączką poświęca swojej Alince wiersze... Asnyka. Czasem, wiedziony kaprysem, zmienia tytuł wiersza, np. zamiast „Serenada" — „Serenada miłości", gdzie indziej dopisuje dedykację:

„Jest to najgłębszy potok
Mych uczuć na jakie się kiedykolwiek zdobyłem.
Poświęciłem go kochanej
Alince".

Zupełnie, jak w starej piosence: „Ten zakochany złodziej promienie słońca kradł... — rabował słońcu złoto i księżycowi blask... Tak, tak, tak, to był dziwny fakt..." Tym dziwniejszy, że na okładce „swego" zbiorku ob. Gerwatowski polecił wydrukować: „Przedruk wzbroniony"!!

Korespondencja

„SMUTNY SZATAN" — „DEMORALIZATOR" — CZY PLOTKARZ-INFORMATOR?

Do Redaktora „Odrodzenia"

Zdarza mi się czasem nie przeczytać „Odrodzenia" od deski do deski. Okazuje się, że to niedobrze. Tak było z nr. 8 (221). Dopiero kilka dni temu ktoś ze znajomych zwrócił mi uwagę na korespondencję w tym numerze ob. Bogdana Duczmala, dotyczącą mego felietonu o pogrzebie Przybyszewskiego (nr 6 (219)).

Podana w korespondencji cytata ze szkicu Boya „Smutny szatan", zawierająca czyjąś relację z tego pogrzebu, w zestawieniu przez ob. Duczmala z moją opinią o działalności tego pisarza pod kątem jej społecznej wartości, dość przejrzyście imputuje mi prostacki sąd o twórczości Przybyszewskiego.

Wobec tego uważam za potrzebne wyjaśnić, że

1º. Nie „szepnąłem do kogoś z obecnych" (bo do nikogo) słów: „Pogrzeb pogrzebem, ale co tu gadać — to był demoralizator i tyle". Ani tych, ani innych o podobnym sensie.

2º. Jedynym autentycznym dygnitarzem państwowym, który przemawiał na pogrzebie był wojewoda poznański — a nie naczelnik wydziału literatury w departamencie sztuki, choćby, jako oficjalny delegat Ministerstwa, przemawiał w imieniu ministra.

3º. Jeśli plotkarski informator Boya przez zbędną uprzejmość **przyczepił** do mnie na tę okazję „dygnitarstwo" nie zmienia to w niczym faktu, który stwierdzam w punkcie 1. **Odczepiam** je, zwracając pod właściwy adres — **i tyle!**

Wacław Rogowicz.

Sprostowanie

W książce mej p t, „KS ĄŻKA POWSTAJE" wyd. G K.W —1949 r) wkradł się błąd na str. 35. Fxlibris Leny Koeppe jest pracą nie St. Cbrostowskiego, a Konstantego M. Sopoćki, co niniejszym prostuję.

(—) *Romuald Jackowski*

1509—1

W poprzednim 11 (224) numerze „Odrodzenia": **Maria Pujmanowa** (przełożył **K. A. Jaworski**): Zapach zdobytego miasta. — **Helena Teigova:** Dużo już zrobiono. — **Karol Krejczi:** Postępowa tradycja naszej współpracy. — **K. I. Gałczyński:** Portal domu „Pod dwoma złotymi niedźwiadkami". — **Zdzisław Hierowski:** Postępowe tradycje literatury czeskiej. — **Henryk Vogler:** Czapkowa historia świata. — **Emil F. Burian:** Zagadnienia powojennego teatru czechosłowackiego. — **Piotr Karvasz** (przełożył **Artur Marya Swinarski**): Meteor. — **Karol Czapek** (przełożyła **Helena Gruszczyńska Dubowa**): Poe'a. — **Laco Novomesky** (przełożył ze słowackiego **K. A. Jaworski**): Fiasco. — **Franciszek Halas** (przełożył **K. A. Jaworski**): Poranek. — **Kazimierz Andrzej Jaworski:** Wzruszająca książka. — Komedia Haszka. — **Jarosław Haszek** (przełożył **Stefan Krysiak**): Przykład z życia. — **Aleksander Jackiewicz:** Epoka tanich ubrań. — **K. I. Gałczyński:** Xenie dla poetów CzSR. — Film: **Zbigniew Pitera:** Kultura filmowa w Czechosłowacji; **Leon Bukowiecki:** Od impre „Startu" do filmu o Chopinie. — **Jerzy Płażewski:** O dygresjach „uwzględnianiu" i „rozsadzaniu ram". — **Marian Borzęcki:** Smetana i jego następcy. — Sprawy Czechosłowackie w „Odrodzeniu". — Kronika czechosłowacka. — **Jan Białostocki:** Sylwetki grafików czeskich. — 29 ilustracji. — 8 stron.

Redaktor Naczelny: JERZY BOREJSZA Adres redakcji: Warszawa, ul. Daszyńskiego nr 16, tel. 80-664 i 40-180 wewn. 22 — Redakcja przyjmuje od g. 11 do 13. Adres administracji: Warszawa, ul. Daszyńskiego nr 12, tel. 810-26

Drukarnia nr 2 „Czytelnik", Marszałkowska 3/5. Prenumerata miesięczna 80 zł, kwartalna 240 zł — Konto w PKO — l. 4739 B-72040 Wydawca: Spółdzielnia Wydawniczo-Oświatowa „Czytelnik"